# مُ وب رُت شولز السكياء والتاويا

ترجمت : ستعيدالغانيمي



على مولا



1. C x

السئيمياء والتأويل

#### حقوق الطبع محفوظك



الحوِّسَة العرسية الحراسات والنشير

المركز الرئيسي:

ميروت ، ساقية أحمد نزر ، سَالة مجرح الكالستون ، ص.ب ، ما ١٥٥٠ العنون البرق ، موكياكي، ه ١٨٠٩٠/٠ ساكس LE/DIRKAY تساكس ، كل LE/DIRKAY

الترزيع في الارث : دارالفارس للنشر والتّوزيع :عـَمّان من ب : ١٠٥٧م ماشت: ٦،٥٤٣ ، فـُــاكس ١. مما د ـ مدلكس ١٤٩٧

> الطبعثة الأول*ث* 1992

### مروب روسيت ولهزا

## السكيباء والتاويك

ترجمت من استعيدالفتانيي



#### هذه هي الترجية الكابلة لكتاب :

Semiotics and Interpretation Yale University Press, 1982



#### المتويات

توطئة ٩
مدخل
١ ـ الإنسانيات والنقد والسيمياء
٢ ـ نحو سيمياء للأدب
٣ ـ سيمياء النص الشعري ٢٦
٤ ـ السرد والساردية في الفلم والقـصص
٥ _ مدخل سيميائي للسخرية في الدراما والقصص ٢٥٠٠٠٠٠
٦ ـ المداخل السيميائية لقصة «ايفلين» لجويس١٤٧
٧ ـ "قصة قصيرة جداً" لهمنغواي عملاً ونصاً
٨ ـ جسم المرأة نصاً
مسرد المصطلحات السيميائية
ثبت المصطلحات



#### تسوطنسة

لقد كان التعدد والاختلاف من نصيب السيمياء منذ لحظات ميلادها بوصفها العلم الذي يدرس العلامات والنظم الثقافية . وفي الحقيقة فانها شهدت لحظتى ولادة في مكانين وزمانين مختلفين . ففي الوقت الذي كان فيه عالم اللغة السويسري فيردينان دى سوسير (١٨٥٧ ــ ١٩١٣) يدرس علم اللغـة مـعتقداً انه سيكون جزءاً من علم اكبر هو السيميولوجيا ، كان المنطقى الامريكي تشارلز ببرس (١٨٣٩ ـ ١٩١٤) يبشر بميلاد علم جديد يكون أساساً للمنطق هو السيميوطيقا أو السيمياء، وفي حين جعل سوسير نظامه ثنائياً ، جعل بيرس نظامه ثلاثياً. ثم طور تلاميذ كلا العالمين مشروعيهما كلاً بمعزل عن الآخر، فطعّم الشكلانيون الروس ، ولغويو مدرسة براغ ، وبنيويو مدرسة باریس لسانیات دی سوسیر ، بینها استمر مشروع بیرس لدی موریس وكارناب وسواهم . وما زال الاوروبيون (ولا سيها في العالم الناطق بالفرنسية) يؤثرون مصطلح دى سوسير ، بينها يؤثر الامريكيون مصطلح بيرس ، ويزداد انقسام السيميائيين فيها بينهم بالقضايا المتعلقة بالأدب ، اذ تختلف المقاربات ليس فقط باختلاف الأجناس الأدبية ، بل باختلاف المدارس أيضاً.

وإذا كانت السيمياء موضوعية منذ نشأتها . فان التأويل لم يكن كذلك . لأنه بدأ في الأساس ، ربها مع بدء اللغة ، من الاهتهام بالبحث عن المعنى القصدي الذي يخفيه المؤلف في مكان ما من نصه . ولذلك فقد احتضنت التأويل الاتجاهات الفلسفية والأدبية الذاتية والشخصانية والظاهراتية ، التي تهتم بذوات المؤلفين في محاولة لترميم

المعاني الكامنة ضمناً في نصوصهم . غير ان هذا «التأويل» سرعان ما تعدد وانقسم أيضاً . وهكذا ظهر التأويل بمعانيه الموضوعية والذاتية والنصية واللغوية والتشريعية ، لينافسه فيها بعد ما وراء التأويل ، وضد التأويل ، وتأويل التأويل .

كتاب «السيمياء والتأويل» هذا محاولة للمزاوجة بين السيمياء الموضوعية والتأويل الذاتي ، وبين علمية المقروء وفاعلية القارىء . انه مراجعة للمدارس النقدية الحديثة في ضوء اهتهامها بهذين الحقلين ، ومحاولة لتلمس الحدود المشتركة بينهها . ويمتاز الكتاب بقدرته على مخاطبة القارىء المتوسط ، ولكنه في الوقت نفسه يثري فهم القارىء المطلع ، ويثير أمامه كثيراً من الأسئلة . ولا يخفي المؤلف انه يصل عند بعض النقاط الى ما يمكن اعتباره نقطة قطيعة مع الموروث السيميائي . ولا يكتفي الكتاب بطرح التصورات والمفاهيم النظرية ، بل يلاحقها في لحظة اشتغالها الفعلية على النصوص ، ويقابل بينها على مستويات متعددة ، مضيئاً كل مقترب بها يهائله أو يخالفه ، ومحاولاً في الوقت نفسه تقديم وجهة نظر شخصية تتابع التفصيلات الدقيقة ، وون أن تغفل الانتباه الى تمحيص أسسها .

بقي أن أشير الى أن هذا الكتاب يشكل الحلقة الثانية في سلسلة ثلاثة كتب أصدرها شولز ، أولها : البنيوية في الأدب (١٩٧٤) وقد ترجم الى العربية ، وثانيها هذا الكتاب ، وثالثها كتاب سلطة النص (١٩٨٦) .

#### سعيد الغانمي

يقول المؤلف في إهدائه: أريد أن أهدي هذا الكتاب الى المعلمين الذين في صفوفهم بدأ اهتمامي بالشعرية والسيمياء ولكل الآخرين الذين غالباً ما أعطوا في حالتي أفضل مما أخذوا.

ويريد المترجم أن يهدي هذه الترجمة الى كل الأصدقاء من النقاد الذين يعملون فريقاً على تأصيل النقد الحديث في العراق.

لهم جميعاً ، ولكل من شجعني على ترجمة هذا الكتاب أهدى هذه الترجمة .

#### مدخل

المقصود من هذا الكتاب أن يكون جزءاً مكملاً لدراستي السابقة «البنيوية في الأدب» (التي صدرت عن جامعة ييل عام ١٩٧٤)، غير أنه يختلف عن سابقه في عدد من النواحي. كانت دراسة البنيوية دراسة نظرية في الأساس، وقد كرست فصولها لمناقشة إسهامات بعض كتاب القارة الاوروبية التي قاموا بها لتطوير البنيوية بوصفها موقفاً فكرياً. هذا الكتاب، من ناحية أخرى، توضيحي بشكل أساس إذ تُعنى اغلب فصوله على إنفراد بنصوص معينة وبطرائق قراءتها أو تأويلها.

تتضمن النصوص المدروسة قصائد وقصصاً وافلاماً، ومشهدا من مسرحية، وملصقات اعلانية، وشيئاً من تشريح الجسم البشري.

المنهج الذي استعملته خلال الكتاب منهج انطباعي الى حد ما وشخصي، لأن ذلك لا يمكن تحاشيه في تأويل النصوص، ولكن بقدر ما تتحد التأويلات في منهجية مشتركة، فإن هذه المنهجية سيميائية، وغالباً ما تقترض بصفة خاصة من كتاب الموروث السيميائي للدراسات الأدبية، وسأذكر هؤلاء الكتاب، واعترف بأفضالهم قبل أن أنهي هذا المدخل، ولكن يحسن في البداية أن نقول شيئاً عن السيمياء.

السيمياء التي غالباً ما تعرف بأنها دراسة الاشارات (والمشتقة من جذر يوناني هو Semeion ويعني: العلامة) هي دراسة الشفرات، أي

الانظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى. وهذه الانظمة هي نفسها أجزاء أو نواح من الشقافة الانسانية، برغم كونها عرضة لتغيرات ذات طبيعة بيولوجية أو فيزياوية. (الكلام البشري محدود بقدرات السمع والنطق عند الانسان، وبسلوك الاصوات في الهواء، غير أن كل لغة بشرية تختص بثقافة تاريخية معينة).

وباعتبارها حقلاً أو موضوعاً ناشئاً بين موضوعات الدراسات العقلية ـ فان السيمياء تضع نفسها في منطقة الحدود المضطربة بين الانسانيات والعلوم الاجتهاعية، حيث غالباً ما يعتقد علماء الانسانيات انها صارمة جداً، في حين يرى علماء الاجتهاعيات أنها تعوزها الصرامة العلمية الكافية.

أبواها المؤسسان \_ وهما فيردينان دي سوسير في اللسانيات، وتشارلز بيرس في الفلسفة \_ كانا مبتكرين لامعين، وكان لكل منها مسحة شديدة من غرابة الاطوار في تكرينه العقلي. اذ أخذ سوسير في سنواته الاخيرة يجد رسائل خفية في النصوص (جناسات تصحيفية -ana) لا يمكن لأحد سواه أن يتصورها. وأدمن بيرس الأفيون والمصطلحات منتجاً أنظمة فكرية خارج متناول بقية الناس. ومع ذلك فقد كان لهذين الرجلين ذهنان خصبان بحق، فأدت السيمياء ذلك فقد كان لهذين الرجلين ذهنان خصبان بحق، فأدت السيمياء التي اقترحها سوسير الى حقل دراسي باركه ابداعها، وأن يكن هددته غرابة أطوارهما أيضاً. ولهذا الحقل الدراسي الجديد سطح بيني يشترك به مع الأدب، وهو ما أحاول أن أدرسه هنا. فكل الأقوال الإنسانية

تمكنها وتحددها أنظمة وشفرات يشترك بهاكل من ينتج ويفهم هذه الأقوال. وإذا كانت اللغة الانجليزية أحد هذه الأنظمة، فإنها لست الوحيدة. ففي داخل اللغة الأنجليزية، للخطاب القانوني والخطاب الطبى قوانينها، التي لا تشتمل فقط تأويل الرسائل، بل تحدد ماهية من يخول بقولها، ومن يطبق أو ينفذ ما جاء فيها أيضاً. فالوصفة الطبية، مشلاً يجب أن يشفرها طبيب، ويحلّ شفرتها صيدلي. وهذه القوانين هي اجزاء من الخطاب الطبي. إن الأوساط أو الأنظمة الطبيعية التي تُنقل الرسائل بوساطتها، تؤثر أيضاً على ما ينقل بوساطتها، ليس بقدر ما ادعى مارشال ماكلوهان، ولكن بطرائق واقعية جداً ومهمة. وتُنتج النصوص الأدبية وتؤول أيضاً بوساطة شفرات يقررها الجنس أو النوع الأدبي وكذلك بوساطة شفرات اللغة نفسها. وهناك شفرات أخرى تؤثر في اشكال القول الاقل صنعة. وقد تتحكم في التعابير العرضية من النوع البسيط جداً دوافع شعورية ولا شعورية معاً نحو الاتصال. وإذا كان للحياة اليومية «علم الامراض النفسي، الخاص بها، كما زعم فرويد بفصاحة، فإننا لا يمكن أن نتصور هذا ونفهم كلام اللاشعور الا اذا فهمنا الشفرات التي تتحكم بالقول اللاشعوري.

وحيث أن السيمياء هي دراسة الشفرات والاوساط فلابد لها أن تهتم بالأيدولوجية ، وبالبنى الاجتاعية ـ الاقتصادية ، وبالتحليل النفسي ، وبالشعرية ، وبنظرية الخطاب. وقد تأثر تطورها من الناحية التاريخية، بقوة بالبنيوية الفرنسية وبها بعد البنيوية، أي بالانثروبولوجيا البنيوية وبحفريات ميشيل فوكو وبالفرويدية الجديدة عند جاك لاكان، وبعلم الكتابة عند جاك ديريدا. ويمكن كتابة كتاب مفيد لمناقشة

هؤلاء الاعلام الكبار. ولقد ظهر في الحقيقة، كتاب ممتاز نوقش فيه موضوعهم نقاشاً حصيفاً، واعني به كتاب «البنيوية وما بعد» (١). أما هدفي هنا فالقيام بشيء مختلف فأنا أود أن أكشف ما يحدث حين يدخل سيميائي ممارس الى الحقل التقليدي في التأويل الأدبي.

هناك عدد من المخاطر التي يتضمنها هذا المشروع، عدا الخطر الأساسي في احتال عدم القيام بهذه المهمة على نحو جيد جداً. أحد هذه المخاطر أن اهتهام السيميائي بالبنى الجمعية ـ الأنواع، والخطابات، والشفرات وما أشبه ـ قد يتسبب في تضييع فرادة النص الأدبي. الخطر الآخر، أن الناقد بدخوله حقل «القراءة» سيقع تحت وطأة المهارسة التأويلية، أو تحت سحر الاستجابة الشخصية الى درجة أن تضيع المنهجية السيميائية المتهاسكة في شراك التفسير القديم. ولقد حاولت أن احترس من هذه المخاطر، ولكنني لست واثقاً من نجاحي دائمًا. ولم أحاول أن أغطي جميع الاشكال الادبية، أو أن أضيء جميع ما يمكن القيام به مع الأعمال الأدبية باسم السيمياء.

من الاغراءات التي يخضع لها السيميائيون اكثر من سواهم اغراء المصطلحات واغراء استعمال الرموز المنطقية أو الجبرية، واستخدام الاشكال والمخططات التوضيحية. وقد قلصت هذه الادوات الى الحد الأدنى، وفي بعض الحالات الى الصفر. وكان تقليصي لها، ليس فقط مراعاة للقارىء بل لأثني، أنا نفسي لا اطيق هذه الأشياء أيضاً. فأنا أعرف كيف تنتاب العينين غشاوة عند التحديق بهيئة المشجرات الضخمة على الصفحة، وأشعر أن الجدوى الكبيرة التي تستفيدها

<sup>1 -</sup> Sturrock, John. Structuralism and since, New York . oup, 1979 .

الدراسات الأدبية من السيمياء لا تتمثل في تصنيفاتها التحليلية الموسعة، بل في عدد قليل من المفاهيم الأساسية والقوية التي تطبق على نحو بارع.

لقـد أثبت أكــــُـر مصطلحات سوسير وبيرس أولية أنها مفيدة جداً (مشل الدلالة والقيمة عند سوسس، والايقونة، والمؤشر والرمز عند بيرس). وفي السيمياء الادبية أثبت مخطط جاكوبسن السداسي في الفعل الاتصالي الاساسي إنه خصب ضمناً لا لأن السمات الست هي كل ما يمكن تمييزه في الاتصال الانساني، بل لأن العناصر الستة هي كل ما يمكن التعامل معه تحليلياً، ولأنها متميزة بكثير من الوضوح، ولأنها على يدى جاكوبسن تستعمل استعمالاً مباشراً لاجراء تمييزات مهمة ومفيدة بين أناط الخطاب الرئيسة. وأنا أشير الى مخطط جاكوبسن مراراً الى حد أن بعض الفصول يمكن أن تعدُّ تنويعات على مخطط جاكوبسن. ولقد أقيمت سيمياء الأدب المعاصرة على أساس عمل جاكوبسن. وأود أن أذكر بعض اعضاء الجماعة العالمية للسيميائين الذين اعتمدت عليهم اعتماداً كبيراً في تناولي : وهم رولان بارت، وجيرار جينيت، وجوليا كرستيفا، وتزفتان تودوروف، في باريس، وامبرتو ايكو في ايطاليا، ويورى لوتمان وبوريس اوسبنسكي في الاتحاد السوفيتي، وسيمور تشاتمان وميشال ريفاتبر في الولايات المتحدة.

سيتضح لكل من سيمضي في القراءة انني معني بتأويل النصوص الادبية، ليس فقط كغاية في ذاتها، بل كجانب من جوانب الدراسات العقلية. والتأويل ـ أو القراءة بمعناها الواسع ـ هو أحد الاهداف

الكبيرة المتوخاة من الدراسة الأنسانوية \_ وقراءة النصوص الأدبية هو أحد أفضل المناهج \_ وربها أفضلها على الأطلاق \_ لتطوير المهارات التأويلية عند الطلاب. ودون أن ألح باستمرار على هذه القضية، أريد لتوضيحاتي ومناقشاتي في الفصول التالية أن تعزز دور الدراسات السيميائية في تعليم الكفاءة التأويلية .

ويتوجه هذا الكتاب الى اولئك الذين يعنون بمثل هذه القضايا، الى الرجال والنساء الذين يدرسون ويدرسون اللغة والأدب، وفيها وراء هؤلاء الى كل من يهتم بكيفية تعلم هذه القضايا وتعليمها.

لم تنظم الفصول الثانية الآتية بحيث لا يمكن قراءتها الا بالترتيب الذي ظهرت عليه، ولكنها تتبع نمطاً معيناً. فالفصلان الأولان نظريان الى حد كبير. في الفصل الأول احاول أن أضع السيمياء موضعها من النقد بشكل عام ومن تعليم الأدب بشكل خاص. وفي الفصل الشاني أسعى الى تعريف الأدب من منظور سيميائي، مؤكداً بعض سات النصوص الأدبية التي سيتم فحصها فيا بعد. ويهتم الفصل الثالث بتأويل قصيدة قصيرة مع أمثلة من شعر و.س. ميروين، ووليام كارلوس وليامز، وغاري سنايدر. ويطور الني تعتمد افلاماً امريكية متعددة. وينظر الفصل الخامس الى السخرية التي تعتمد افلاماً امريكية متعددة. وينظر الفصل الخامس الى السخرية بوصفها مصدراً للمتعة في النصوص الادبية مع انتباه الى الطريقة التي يعتمد فيها النشفير الساخر على كل من النوع والايديولوجيا. وفي يعتمد فيها النسفير الساخر على كل من النوع والايديولوجيا. وفي وجينيت وبارت للقيام بتحليل كامل نسبياً لقصة قصيرة واحدة كتبها

جيمس جويس. وفي الفصل السابع استخدم المناهج السيميائية استخداماً اكثر تحرراً لتحليل قصة واحدة كتبها همنغواي. وأنتقل في الفصل الثامن من الاهتهامات الأدبية الخالصة، الى فحص الطريقة التي يشكل ويسيطر فيها الأدب واللغة ذاتها على كل شيء «طبيعي» كالجسم الإنساني. كما يوضح الفصل الثامن الصلة بين السيمياء والنقد النسوي بوصفها منهجين نقديين، وهي صلة تقوم على أساس اهتهامها المشترك بأظهار شفرات خفية تشكل التصور والسلوك.

وتهدف هذه الدراسات ككل الى توضيح، ليس الى استنفاد الاحتهالات التي ينطوي عليها المنهج السيميائي في ممارسة التأويل النصى . .

#### الانسانيات والنقد والسيمياء

يمكن تعريف الانسانيات بأنها تلك الفروع المكرسة في الأساس للراسة النصوص. وكها تركز العلوم الطبيعية على ظواهر الطبيعة، وتتركز العلوم الإنسانيات الراعية ، ترتبط الانسانيات برحامها الشترك بالموضوعات الاتصالية أو النصوص. الكائنات البشرية حوانات منتجة للنصوص، وتلك الفروع المسهاة الكائنات البشرية حوانات منتجة للنصوص، وتلك الفروع المسهاة وحيث توجد نصوص توجد بالمع قواعد تتحكم بانتاج النصوص وتأويلها. وهذه القواعد أو العالمة بضوابطها الطبيعية أو الثقافية وتأويلها. وهذه القواعد أو العالمة بضوابطها الطبيعية أو الثقافية التي توصف وصفاً مختلفاً بأنها لعالم أو سفرات، أو البشرية. وتجدر الملاحظة، مع ذلك، أنه بسبب ايشار الانسانيات للراسة النصوص، فأن دراسة الشفرات التي تتحكم بإنتاج النصوص وتأويلها غالباً ما تقاوم بحجة إنها لا انسانية. وهذا شيء مفهوم، لكنه موقف أخذ عدد المتمسكين به يتضاءل مع نمو معارفنا عن العمليات التي تتحكم بتشفير وفك شفرات النصوص.

مع ذلك ينبغي الاعتراف بأن تمييزنا المألوف بين العلوم الطبيعية، والعلوم الاجتهاعية، والانسانيات ليس نجرد وضع حدود شرعية بين هذه الاوهام السياسية التي نسميها «اقسام الدراسة» بل ان هناك فروقاً كبرى في المنهجية تقسم حقول الدراسة الكبيرة هذه، وهذه الفروق

متأصلة في طبيعة المواد المدروسة وأمزجة وقدرات الناس المعنين بهذا الحقل. ان المهارات التأويلية التي يبديها أفضل دارسي النصوث تتضمن إجراءات صامتة وحدسية تثبت مقاومتها العالية للصياغة النسقية، ومن هنا صعوبة نقلها على اي نحو مباشر أو شكلي. وبرغم ذلك فهي تظل في قلب الدراسة الانسانوية لان النص الفني (بالتعريف الثقافي) هو في ذاته أنفس النصوص التي انتجتها أية ثقافة بشرية، ومن هنا فهو النص الذي يحث على الدراسة المستفيضة والتأويل، ويتطلبها.

وبطرح الكثير من القضايا الصعبة والمهمة جانباً (مثل العلاقة بين النصوص الفنية والدينية والقانونية وتأويلها)، أود أن أركز هنا على وضع التأويل الأدبي في الوقت الحاضر. اي انني بأخذ النص الأدبي عمثلاً لجميع النصوص التي يدرسها علماء الانسانيات، أود أن انظر في الفائدة المتوخاة والامثلة التي تقدمها لنا في الوقت الحاضر دراسة النصوص الأدبية. وسأضع نصب عيني، طوال هذا البحث اربعة ادوار اجتهاعية ممكنة نتبناها حالياً بصدد مثل هذه النصوص هي: المؤلف والناقد والمعلم والطالب. ومن الواضح ان الشخص نفسه قد يؤدي أي دور أو كل هذه الأدوار مع النصوص الادبية ـ ولكن ليس في الوقت نفسه، وبالنسبة الى النص نفسه.

يمكن تنظيم هذه الادوار أو الوظائف الاربع في نمط أو نموذج تبادلي (Syntagm) تنتظم عناصره وتظهر دائمًا في الترتيب نفسه بالنسبة الى أي نص معين : المؤلف ، الناقد ، المعلم ، الطالب . ينتج المؤلف نصاً أساسياً . وينتج الناقد نصاً ثانوياً يتولى تأويل أو تقييم النص

الأساسي. وينتج المعلم نصوصاً ثانوية أيضاً، بعضها يكون سريع الزوال، لانه يلقى شفوياً في الصفوف الدراسية، وبعضها يلبث فترة اطول لانه يأخذ شكل «ملزمة» مطبوعة أو «واجبات» مكتوبة أو اختبارات. واخيراً ينتج الطالب النصوص ايضاً، اما على صيغة نقاش شفوي، أو كوثائق مكتوبة جواباً عن الاسئلة الامتحانية أو تنفيذاً لواجبات كتابية.

ان السلسلة التجاورية أو التبادلية التي وصفتها تضعنا في قلب اجراء جوهري في تعليم الانسانيات، فنحن كتربويين محترفين ننخرط في بنية اجتهاعية ـ اقتصادية تعتمد فيها اسباب رزقنا على ما نؤديه في هذه السلسلة. وفي وقت ما ادينا ـ وقد نؤدي ثانية ـ أي دور من هذه الادوار الاربعة بالنسبة الى أي نص. على أن اداء الدورين الطرفين عند اكثرنا أقل احتهالاً للحدوث من الدورين الوسطيين : فليس من المرجح ان نكون مؤلفي نصوص أساسية وطلاباً تهتدي اجاباتهم على النصوص الأساسية، بها تلقوه من تعليم. لكننا، برغم ذلك معلمون جميعاً، ويؤدي اغلبنا في كثير من المناسبات دور النقاد ايضاً، سواء نشرنا اجوبتنا النقدية أو اكتفينا بمداولتها مع الاصدقاء والزملاء. وغالباً ما يكون الشخص نفسه، في الحقيقة، وفي أزمنة مختلفة، ناقداً ومعلمًا معاً فيها يتعلق بالنص نفسه. غير ان الوظيفتين تختلفان.

وبمعنى من المعاني، يريد كل من الناقد والمعلم أن يقصي دوره على نحو ما. فالناقد وقد قال «مقولة» ما بخصوص نص معين يأمل أن تتمثل التأويلات اللاحقة مقولته مدخلة أياها في تراث تأويلي. وهكذا يتوقع الناقد ان ينتقل من نص الى آخر على الدوام. ومحاولات

النقاد تثبيت استحواذهم على النصوص مضللة، فهي مضحكة في أفضل الاحوال، ودعية في اسونها. وكذلك هي الحال مع المعلم الذي يتوقع ان ينتقل من طالب الى آخر باستمرار. ويحدث هذا من الناحية المثالية حين يتمثل الطالب الستراتيجيات التأويلية أو التقييمية لمعلم معين ويهضمها بحيث يستطيع ان يطبقها بنفسه (أو بنفسها اذا كانت طالبة). ونحن غالباً ما نخفق، عملياً، في تحقيق هذه الغاية، لكنها تبقى ماثلة أمامنا كهدف. ولا يحظى هذا الاجراء بالتسويغ الاحين يستطيع فيه الطالب ان يقصي كلاً من المعلم والناقد، لكي يصير قارئاً نقدياً لمختلف انواع النصوص.

في تأمل حالة التفكير النقدي اليوم، أود ان اضع نصب عيني هذا الاجراء التربوي البسيط حين أسأل سؤالين :

أولهما : ما الـذي تعلمناه، ان كنا قـد تعلمنا شـيئاً، عن التأويل النصى الذي له تطبيقات مباشرة في المهارسة التربوية ؟

والثاني: أي المواقف والستراتيجيات التأويلية الفعالة في الوقت الحاضر يقدم لنا أفضل النهاذج لتأويل النصوص الأدبية ؟

قد نعتقد أننا نعرف كل شيء عن تعليم التأويل النصي، غير أن كثيراً من «معتقداتنا» يناقض بعضها بعضاً، أو يتحدى محاولات التوضيح. ولو وضعنا معرفتنا المفترضة جانباً، وبحثنا على طريقة ديكارت عن مبدأ اساسي للدراسات الانسانية، لما وجدنا «الانا ـ أفكر ديكارت عن مبدأ اساسي للدراسات الانسانية، لما وجدنا «الانا ـ أفكر Cogito». وهذا في الاقل ما تتفق عليه جميع النظريات النقدية الحديثة. فانا انسانوي، ليس لأني أفكر، ولا لأني اقرأ، بل لأني أكتب، ولأني بالتالي انتج نصوصاً. ووراء السخرية

اللغوية عند رولان بارت نيابة عن النص الكتابي، ووراء اللف والدوران الغراماتولوجي (الكتابي) في تفكيكية ديريدا، ووراء حاجز الاقوال الحكمية في خطاب ميشيل فوكو، ووراء الاعاق الخادعة والسطوح الغامضة في الحاح جاك لاكان على الحرفية، وعلى نحو اكثر وضوحاً في كتابات كثير من النقاد الانغلو - أمريكين، نستطيع ان نجد مبدأ مشتركاً واحداً لا غير هو مبدأ «أنا أكتب اذن أنا موجود» (۱) Scribo, ergo sum (۱) حد ما فأنا النصوص التي انتجها.

وهذا يعني من خلال النموذج التربوي البسيط الذي ناقشته ان عملية التأويل لا تكتمل إلا إذا انتج الطالب نصه التأويلي الخاص. وربها يكون لدى علم النفس في هذا المجال الكثير مما يعلم به التربية الادبية. ويؤكد كل من فرويد ولاكان على اهمية تعبير المريض عن الحدث في كلهات. (انظر: جاك لاكان، لغة الذات، ١٩٦٨ ص ١٩٦٨) للحصول على أي أثر علاجي. فلا يكفي أبداً اخبار المريض، بها حدث لأنعاش شعوره، بل إن على المريض أن يصوغه صياغة لغوية بنفسه ، كها قال فرويد وبروير عام ١٨٩٣: لابد من تكرار العملية النفسية التي وقعت أصلاً على أكبر قدر ممكن من الحيوية، لابد من اعادتها الى صيغتها البكر status Nascindi، ثم تصاغ صياغة لغوية .

(المؤلفات الكاملة ، ۱۱ ، ۲ ، مقتبسة من ملاحظات ولدن على لاكان).

لا أقـول ان التحليل النفسي والتأويل الأدبي شيء واحد، أو حتى

<sup>(</sup>١) يناقض المؤلف هنا مقولة ديكارت الشهيرة : أنا أفكر إذن أنا موجود Cogito, ergo sum

انها عمليتان متشابهتان الى حد كبير، بل ان التحليل النفسي أظهر باستمرار ولما يزيد على ثلاثة أرباع القرن بأن هناك فرقاً ذا دلالة بين حالات الشعور المتضمنة في تلقي النص وانتاجه. فالنص الذي ننتجه ملكنا على نحو أعمق وأكثر جوهرية من النص الذي نتلقاه من الخارج. وحين نقراً فأننا لا نمتلك النص الذي نقراً بشكل متواصل. أما حين نؤول نصاً فإننا نضيف الى خزين معارفنا \_ وما نضيفه ليس النص نفسه، بل تأويلنا له. ونحن في التأويل الأدبي نمتلك ما تخلقه فقط.

أرجو ان لا يكون فيها أقوله هنا جديد، بل مجرد صياغة لما يعرفه دائماً أي معلم أدب: أي ما من جدوى من إعطاء التأويلات للطلاب، فهم يجب ان يقوموا بهذه التأويلات بأنفسهم، وان انتاجية الطالب هي تتويج للعملية التربوية. وفي الحقيقة، بغير هذه الانتاجية لا تكتمل عملية تعليم الانسانيات. وهذه المسألة غالباً ما تهمل في المؤسسات الأكاديمية التي تتبنى، أو تحاول ان تتبنى نهاذج من عالم التصنيع والتجارة. ولو كانت المدرسة مصنعاً لكان الاداريون مدراء عمل والمعلمون عهالاً، ولصار الطلاب «منتجات». وهكذا كلها زاد عدد الطلاب، ازدادت انتاجية المعلمين، وحسنت إدارة المدراء. ومن وجهة نظر محدودة معينة فيان هذا صحيح تماماً، لكن ما يتجاهله بالطبع هو انتاجية الطلاب. إن أول شيء تتم التضحية به في تخريج أعداد كبيرة من الطلاب هو انتاجية هؤلاء الطلاب، أي انتاجهم النصوص. وبها أن انتاجيتهم هي جوهر التدريب في الانسانيات، فهي شيء لا يمكن التضحية به دون تحطيم هؤلاء الطلاب كمنتجات. لا ريب أن أجهزة التلفريون يمكن ان تنتج اسرع وارخص فيها لو تم ريب أن أجهزة التلفريون يمكن ان تنتج اسرع وارخص فيها لو تم

الاستغناء عن شاشات العرض فيها ولسوء الحظ فإن منتجات ذات تعليم انسانوي بالاستغناء عن الجوهر الانساني فيها امر أصعب على الكشف من أجهزة تلفزيون تنقصها الشاشات. لكن الخسارة التي ستلحق بالمجتمع واقعية وسيدفع ثمنها.

ها انا استطرد، غير ان الاستطراد سمة من سمات الخطاب الانسانوي. ولالتقاط رأس الخيط ثانية أقول: تميل النظرية النقدية المعاصرة الى توكيد حدوسنا عن اهمية انتاج النصوص لدى طلاب الأدب. فعلى الطالب ان ينتج خطابه التأويلي لاكمال عملية الدراسة الأدبية. وهذا يطرح سؤالين جانبيين: كيف؟ ومن أي نوع؟ يقع جواب السؤال عن الكيفية، فيما أرى، في منطقة ما نعرفه عن الدراسة الأدبية، ولهذا سأناقشه أولاً. أما سؤال النوعية فموضوع خلافي، والأولى تأجيله الى ما بعد.

تتفق جميع مدارس النقد الحديث، برغم اختلافها في أشياء كثيرة على فكرة أن أنتاج النصوص ينطوي على قبول بالقوانين القائمة قبلها. أي أن المرء لا يتعلم اللغة الانجليزية أولاً، ثم يكتسب القدرة على أنتاج أي نوع من النصوص باللغة الانجليزية. بل أن أكتساب لغة أولى يعني الدخول مباشرة في سياق ثقافي معقد، وقد يكون مثل هذا الحدث حدثاً لا ينسى وستترتب عليه آثار مهمة في الأدراك والتمييز، فإنتاج نصوص في لغة ما يتضمن قبولاً بمستوى ثان من القيود الثقافية: أي أن الشفرات التي تتحكم بالامكانات الاسلوبية تنفتح على أي نمط من انهاط الخطاب. وهذا ايضاً لانها تتضمن التضحية بالحرية للحصول على سلطة ما، قد يكون لها بعدها الذي لا ينسى.

ونحن نسمي دراستنا «فروعا» للسبب المعقول نفسه وهو أنها تتطلب بالضبط هذا النوع من التضحية والخضوع. ومثلها تعتمد قدرتنا على التكلم على الحد من فائض الحرية في الأصوات، لكي نتلاعب بعدد محدود من الفونيات على نحو مضبوط عرفياً، كذلك فأن القدرة على أنتاج أي نوع من أنواع الخطاب \_ مثل خطاب التأويل الأدبي \_ تتطلب قبولاً باعراف ذلك الخطاب. ويتعلق السؤال الذي أثيره الآن بأفضل الطرق لتحقيق هذا لطالب الأدب.

واضح ضمنا ان ممارستنا لا تتفق مع معرفتنا بهذا الشأن في الرقت الحاضر. فقد كنا نتصرف وكأننا كنا نفكر بأن بالامكان أن نقرأ نصاً ثم ننتج خطاباً تأويلياً عنه بالمعاينة والحدس. لكن ما نعرفه أفضل. وهنا مرة أخرى تميل أكثر المدارس النقدية المتباينة، التي تتبادل الاتهامات، الى الاتفاق. فنحن نعرف أن كلاً من المعاينة والحدس هما أصلاً من منتجات الخطاب، فنحن نقرأ كها تعلمنا أن نقرأ، ولن نرى بعض الأشياء حتى يُراد منا أن نراها، ونكتب دائمًا وبالضرورة \_ على أساس النهاذج الكتابية التي واجهناها، فالقدرة على «الابداع» سواء في الخطاب النقدي أو في الخطاب الشعري لا تعطى للطالب المستجد، بل أنها تكتسب بالسيطرة على الاعراف الى درجة يسهل معها الارتجال، وهنا مرة أخرى يتم أستبدال الحرية بالقدرة.

بوجيز القول، لابد أن يعطى الطالب الذي يراد منه انتاج الخطاب المتأويلي نهاذج من ذلك الخطاب ونصوصاً أدبية تكون موضوعاً لتأويله. وأن يطلب من الطالب أن يؤول القصيدة (س) على طريقة الناقد (ص) شيء أسهل وأكثر معقولية من أن يطلب منه النظر

اليها والكتابة عنها عن ظهر قلب. لأن هذا الطلب الثاني، الذي يبدو في الظاهر معقولاً وطبيعياً، هو في الحقيقة أصعب بكثير وأكثر إنحرافاً من الطلب الاصطناعي الأول، وذلك الطالب المستجد، شأنه شأن الشاعر المستجد، لا «قلب» له ليتحدث عنه، وما نتحدث عنه هنا ليس جوهراً وجودياً، بل خاصية متحولة، ووظيفة أسلوبية، وتكمن وراء المجاز المستهلك الذي يرى أن الاسلوب هو الرجل حقيقة كبيرة، ففي أي شكل من أشكال الخطاب تتحقق الشخصية من خلال الأسلوب، والاسلوب هو طريقة في الادراك كها هو طريقة في الانشاء. وحين نطلب من الطلاب ان يحققوا شخصيتهم الجوالة، قبل الأوان، فإننا نجرهم على ارتكاب دجل التحدث بأصوات غير أصواتهم، سواء كانت هذه الاصوات سلسلة «كلف» التبسيطية، أو أي شارح أو معلم آخر، ومن الافضل بكثير ان نعترف بهذا الكلام البطني (٢) وان معلم آخر، ومن الافضل بكثير ان نعترف بهذا الكلام البطني (٢) وان نترك الطلاب يعملون في الهواء الطلق على طريقة التناص ويتعلمون من الطريقة التي تضغط بها أو تمدد هذه الملابس المستعارة شخصياتهم الجوالة.

ولنعبر عن هذا بأبسط ما يمكن نقول أن معرفتنا بالمراحل التي يمر بها الخطاب تقترح ان يعطى الطلاب المراد منهم انتاج نصوص تأويلية هذه النصوص وان يقرأوها حتى يتمثلوا العادات والمبادىء التي تغذي هذا النوع من الخطاب، وهذا لا يعني اننا اذا اردنا من الطلاب ان يأولوا النص (آ)، فاننا يجب ان نعطيهم ما قاله النقاد (س) و (ص) و (ط) عنه، بل ينبغي القول ان الطالب سيكون في حال

<sup>(</sup>٢) الكلام البطني Ventriloquy الكلام الذي يتنجه من ابطنه، لا من اشفتيه، ممثل يمسك بدمية يجعلها تبدو وكأنها تتحدث.

أفضل للكتابة عن النص (آ) حين يتضمن المنهج بعض تأويلات النقاد (س) و (ص) و (ط) للتعرف على النصوص (آ۱) و (آ۲) و (آآ) التي هي مشابهة بنية واسلوباً للنص (آ). هذه هي الطريقة التي نتعلم بها جميعاً، والطريقة التي ينبغي ان نعلم بها. وهي بالغة البساطة.

ما ليس ببسيط هو أي نوع من النصوص التأويلية يجب أن نقدمها، بوصفنا معلمين كنهاذج ونشجع طلابنا على انتاجها. هنا يبدو أن النظرية النقدية المعاصرة تقدم نظاماً مربكاً ومتناقضاً من الاحتهالات. وسأحاول فيها يتبقى من هذا النقاش أن أضع هذه النظريات والمهارسات النقدية المرتبطة بها في مخطط معقول، وأن أقترح بعض التوصيات القائمة على أساس هذا المخطط. وينبغي علي، وأنا أفعل ذلك، أن اكشف عن نزوعي في البدء، اذ لم نعد في منطقة يعقل أن نتحدث فيها عن المعرفة، فالقضايا الأساسية محط شك هنا، على نحو لم يحدث من قبل.

إنني ادعو منهجي في الدراسة الأدبية \_ وفي الحقيقة في عدة أشياء أخرى \_ المنهج السيميائي. وسأتولى مناقشته وعرضه في المكان المناسب. وأنا أذكره الآن لان المخطط الذي اريد استعماله مبدأ منظمًا هو مخطط سيميائي، يقوم على أساس الوصف البسيط للفعل الاتصالي كما أشاعه رومان جاكوبسن، في هذا الوصف الذي يمكن تحويله الى مخطط، العناصر الحاضرة في اي فعل اتصالي. وباجراء بعض التعديلات على المخطط لوصف قراءة النص الأدبي، نحصل على شيء يشبه ما يلى:



يمكن تصنيف المدارس المؤثرة في النظرية والتأويل الأدبيين، في الأقبل على نحو أولي، بحسب تركيزها على مظهر من مظاهر هذا المخطط. أي أننا اذا اخذنا قراءة النص الأدبي كفعل اتصالي مكتمل، فإن أية مدرسة نقدية تميل الى إيشار أحد هذه العناصر على حساب العناصر الأخرى في موقفها من عملية القراءة. ويمكن اجراء بعض التعديلات لاحقاً في أنواع المواقف الممكن اتخاذها من العنصر الأثير في الصلات القائمة بين العناصر المختلفة. ولنبذأ بفحص مواقع المدارس النقدية، فنرى كيف يعمل هذا المخطط. ويمكننا ان نبدأ بأوضح الأطراف.

في الوقت الحاضر لدينا دُعاة أشداء للنقد الذي يتوجه الى المؤلف والنقد الذي يتوجه الى القارىء. وأعني بالنقد الذي يتوجه الى «المؤلف» ذلك النوع من التأويل الذي يؤثر دور المؤلف في النص، ويبريد استرجاع نية المؤلف كمفتاح لمعنى النص. وأبرز دعاة هذا المنهج هو إ. د. هيرش الذي طرح قضيته بقوة وبلاغة في كتابيه: «المصداقية في التأويل» و «أهداف التأويل». فقد رأى هيرش، مدعوماً بعمل فلاسفة الفعل الكلامي، وأراه مقنعاً جداً، اننا لا يمكننا ان نتحدث عن تأويل محدد ما لم نفترض سلفاً قصداً للمؤلف يوجه ذلك

التأويل. وفي الحقيقة فان منهج هيرش هو أكبر الطرق محافظة لـلوصـول الى مـعني النص. فـهـو يفترض ان مـؤلف النص الأدبي هو تحديداً أفـضل من القارىء، وإن انجازه مساو لما كان ينوى إن ينجزه. وهكذا فان العبء يقع على عاتق القارىء الذي ينبغي عليه أن يسترجع نية المؤلف وقصده. وهذا المنهج نظامي، أي أنه في الواقع يخضع لمنهج القانون والنظام. فهو يقدم مبادىء لاثبات مصداقية التأويل، . وبالتالي يخضع نفسه الى نوع من نظريات التعليم. وكما يذكرنا هيرش فان لتقاليد الدراسة التأويلية (الهرمنيوطيقية) هذه جـ ذورها في تفسير الكتب المقدسة، ولذلك ينبغي ألا نعجب حين نجد انه يميل إلى اعتبار المؤلف إلهاً. وفي تقديري فان اقوى مغريات هذا المنهج التي تروق لأذهاننا هي أن الطلاب في الحـقـيقة قراء غير اكفاء، ومن هنا فهم بحاجة الى ضوابط دقيقة تتوفر فيها معايس للقراءات «الصائبة» و «الخاطئة». ومن الواضح أن ثمة ايديولوجيا، وفلسفة تربوية متضمنتان هنا، وربها لا يكون من السهل الفصل بينهها. غير ان من الجلي ان قوة هذا المنهج تكمن في نظامه، وان خطورته تأتي من المصدر نفسه. فهو يمكن ان يؤدي الى نزعة تسلطية صارمة قد تقتل الدوافع الابداعية عند الطلاب، وتحول القراءة الى عمل رتيب بل، اسوأ من ذلك، إلى مناسبة للخوف والدفاع العدواني عن النفس.

في الطرف الآخر لدينا المدرسة النقدية التي تؤكد على القارى، وتؤثر استجابة القارى، للنص. ويرى أنصار هذه المدرسة أن القراء يصنعون المعاني، وإن لهم الحق في اضفاء اي معنى تلزمه حاجاتهم النفسية على نص معين. وليس النظام، بل الفوضى هي التي تحتل موقع الامتياز في هذه النظرة. وكما يقول محرد مجلة «القارىء: الرسالة

الاخبارية لنقد استجابة القارىء وتعليمه»: «يجب ان يعد القارىء حراً حرية تامة في خلق النص». في هذا المجلة الجديدة الممتعة يتم التوكيد على حرية القارىء وابداعيته، ويجري تشجيع فوضى حقيقة في المتنوع التأويلي. بينها يهمل احتهال سوء القراءة وسوء التأويل. ومن وجهة نظر تربوية، استطيع ان أزعم أنه سيكون معلمًا سعيداً بحق من يشعر ان تلاميذه لا يخطئون في القراءة. لكن اي معلم واجه المشكلات الحقيقية في الحرمان الثقافي الذي لا ينتج الاطلاباً عدودي المراهب على نحو خطر، لابد ان يشعر ان هذا الموقف الذي يضفي فيه الطلاب معانيهم انها هو ترف تفتقر اليه اغلب صفوف الدراسة. وفي الواقع فان صفوف النقد المرجه الى القارىء غالباً ما تتخذ شكلاً اليفاً عندنا منذ الستينات، حيث حل الميسر محل المعلم، وتقدم للطلاب حرية سرعان ما يدركون انها موهومة، ان لم تكن خادعة. لكن لابد من وجود أرض مشتركة بين فوضى توكيد القارىء، التي لكن لابد من وجود أرض مشتركة بين فوضى توكيد القارىء، التي المؤلف التي قد تخنق الإبداعية.

بالتأكيد توجد ، وسنجد بعض نهاذجها في قلب المخطط الجاكوبسني . وقد احتل النقد الذي يؤكد على النص نفسه مركز الفكر النقدي الامريكي منذ العقد الماضي . وبالنسبة الى النقد الجديد ، كها صار يسمى ، فقد تبرأ من الاهتهام بقصد الكاتب في تأويل النص ، وحرية القارى و في اختيار نوع من التأويل الذي يبدو مناسباً معاً . وهذا هو السبب الذي جعل كتاباً مثل «فهم الشعر» ، وما استلهمته من اعهال أخرى تتحول الى عناصر أساسية في صفوفنا الدراسية ، لمدة طويلة . لقد قدم النقد الجديد تمريناً في البراعة النصية المدعومة بالمعجم

وكتاب النحو، بدلاً من هيمنة المؤلف وفوضى القراء. ووضع ذلك، على المستوى الايديولوجي، موروث النقد الجديد في خدمة الموروث الامريكي في التأويل الدستوري \_ أي تفسير تشريعي أكثر مما هو تأويل إنجيلي \_ الذي قدم للمؤول تمريناً مناسباً في البراعة، ولكن ضمن قواعد صارمة في ما يخص ماهو ذو صلة وماهو عديم الصلة. ونحن نوكل المحامين لكي يدعموا ويدافعوا عن مقاصدنا نصياً أما النصوص الشعرية فتعمل على نحو مختلف، كما بين النقد الجديد على أحسن وجه، غير أنها شأنها شأن الوصايا والقوانين التشريعية، أو حتى الدستور نفسه كان يجب اخذها كوثائق مكتفية ذاتياً تماماً للافصاح عن معناها. وكان ينبغي عد ما قاله ووردزورث وجيفرسون خارج النص شيئاً عديم الصلة.

هذا الوضع الذي اثبت جدواه في قاعات الدرس والدراسة هو اليوم أقل تأثيراً وفاعلية، لانه امتص من ناحية وبسبب الهجمات المستمرة عليه من مختلف الجهات من ناحية اخرى. لقد بين هيرش بأن «المغالطة القصدية» لا تقضي على الحاجة الى النظر في القصد لتحديد المعنى. وثأر الاساتذة التقليديون موضحين ان الجهل بأساليب الكتابة والاستعالات اللغوية لفترة تاريخية ما أو الجهل بالمناهج الببلوغرافية في توطيد النص يمكن ان يؤديا الى اخطاء تأويلية مضحكة. وكذلك بين الماركسيون والنقاد الاجتهاعيون الآخرون كيف ان الايديولوجيا والقوالب الثقافية لا يمكن التغاضي عنها في التأويل النصي. اذ يؤكد تناولها للنصوص الأدبية، مصرين على ان المعنى لا يكمن فقط «في» تناولها للنصوص الأدبية، مصرين على ان المعنى لا يكمن فقط «في» الكلهات، بل في نظام القيم والتضمينات التي هي قضايا تاريخية،

وينبغي ان تفهم بهذا الشكل.

وفى وقـت مبكر في هذه البـلاد وقف الارسطيــون الجــدد مــوقــفـــأ منضاداً للنقاد الجدد فاكدوا على النقد البلاغي ونقد «الأنواع الأدبية»، مؤولين النصوص في ضوء المعايير والاعراف التي يحددها النوع الأدى، أي «الشفرات» بالمعنى الذي أشار اليه جاكوبسن. هناك بالطبع فروق أخرى بين هاتين المدرستين ، كان أبرزها ميل مدرسة شيكاغو للنقاد البلاغيين الى تأويل النصوص ، على نحو أساس ، من خلال قدراتها الأخلاقية والعاطفية في الاقناع . فالنص يلزم قارئه نيابة عن المؤلف. بينها رأى نقاد «نيوهيفن» ان القارىء الاكثر فاعلية يستكشف النصوص الأدبية التي فيها غموض او مفارقة تحول بالتالي أو تعوق دون اينضاح القصد الاقناعي. والتطورات الأخيرة لهذا الاختلاف بين المدرستين مهمة وسنعود اليها لاحقاً. أما الان فينبغى ان نقف لنرى ان توكيد النقد الجديد على النص كان يتضمن افتراضاً مؤداه ان النصوص الشعرية معدة لانتاج استجابة شعرية خاصة، فغموض النص هو المعادل الموضوعي للحالة الفكرية الخالصة عند القارىء، الذى يدرك ان النص لا يريد ان يدل دلالة مطابقة على الواقع بل يريد ان يوحى ببنية جمالية متوازنة توازناً جميلاً. وهكذا كان النص، في الفكر النقدي الجديد، معزولاً قدر الإمكان عن مظاهر الاتصال الأخرى، وكان كل نص معزولاً قدر الامكان عن أي نص آخر، بفرادة «كروتشية». فلم يكن النص نصاً، بل «عملاً». وينبع كل من قـوة وضـعف التأويل النقـدي الجديد من هذا التمركز المتطرف حول العمل كموضوع ذي معنى فريد.

ومن خلال الفحص الخارجي يبدو ان الشكلانيين الروس يشاركون النقاد الجدد الكثير من افتراضاتهم النقدية. فهم أيضاً اكدوا على النصوص، وأصروا على ان سياق العالم الخارجي أو الغرض الاقناعي لا يمكن ان يكونا مهمين في النص الشعري. ويمكن تكثيف وجهات نظرهم في فكرة جاكوبسن في ان النص الشعرى هو النص الذي يؤكد على صورته النصية الخاصة. وكان الشكلانيون يختلفون عن النقاد الجدد في اهتهامهم الكبير بالوسائل البلاغية واعراف البنية الشعرية. وكانوا دائماً يسحشون عن الشعرى في الشعر، والنثري في النشر، لدرجة أنه حتى دراساتهم للنصوص المفردة كانت تدور حول المبدأ الشعري الذي يمكن ان ينطبق على نصوص أخرى في النوع نفسه وهكذا انعطفت استراتيجياتهم التأويلية من التوكيد على النصوص الى التـوكـيـد على الشفرات التي تحكم انتاج النصوص. وهذا التوكيد أكثر وضوحاً عند البنيويين اسلاف الشكلانيين الروس. وقد أدى عند الكثير من البنيويين إلى تقضيل تلك النصوص التي تسود فيها الشفرات والاعراف على نحو واضح، أي الأذب الشعبى، والفلم الشعبى والقصصي الشعبي.

أدى التأكيد الشكلاني والبنيوي على الشفرات الى تطوير المقاربة البلاغية عند اتباع مدرسة شيكاغو الارسطيين. ومن المفهوم تماماً، مثلاً، ان ننظر الى عمل جيرار جينيت «الخطاب السردي» كتطوير لكتاب « بلاغة القصص » لوين بوث ( شيكاغو ١٩٦١ ) ، وكتاب سيمور تشاتمان الحديث «القصة والخطاب» يقع ايضاً في هذا الموروث الموحد الذي يؤكد على مقاربة النصوص من خلال الشفرات النوعية والاعراف الاسلوبية . وتبرز بعض الدراسات السيميائية الحديثة

الاخرى تقارباً من نوع ما بين المفاهيم الاوروبية والامريكية للتأويل. فيتناول كتاب يوري لوتمان «تحليل النص الشعري» وكتاب ميشيل ريفاتير «سيمياء الشعر» القصائد من خلال الاعراف، ولكنها يشتركان مع النقد الجديد في النظر الى النص باعتباره يحيل الى ذاته اكثر بكثير مما يحيل الى سياق العالم الخارجي. ويركز كتاب بربارة هرنشتاين سميث « الخاتمة الشعرية » (شيكاغو ١٩٦٨) أيضاً على الشفرات والاعراف كطريق لتأويل النصوص. غير ان رغبتها في الحديث عن حس القصيدة بالصدق يربطها بنقاد شيكاغو الذين كان يمتزج المتامهم بالاعراف والشفرات دائماً بالاهتهام بأثر النص العاطفي والفكري على القراء.

وهذا الأثر بالضبط هو ما يقلق ناقداً سيميائياً مثل رولان بارت ويساعده على تكريس كتاب مثل «س/ز» يهدم فيه بارت التمييز بين النصوص الشعبية والنصوص الكلاسيكية. وكبنيوي كان بارت يؤثر النصوص الشعبية والاسطورية في مقالاته التأويلية. أما في مرحلته ما بعد البنيوية، فقد حاول بارت ان يبين ان النص الكلاسيكي غير أصيل شأنه شأن النص الشعبي، وانه محكوم مثله بالآراء السائدة والإيهاءات الصياغية المعروفة. والواقعية، في رأي بارث، لا شأن لها بالواقع، إنها ببساطة نص يمكن ان يقرأ لانه يتألف على نحو تام مما هو معروف سلفاً. النص الواقعي الكلاسيكي نسيج من الكلائش الجاهزة، لأن الشفرات جميعاً قسرية بالنتيجة. يرفض بارت النص القرائي في س/ز، ويدعو الى نص كتابي، نص متحرر بها يكفي من المنطق والنحو لكي يتيح للقارىء ان يؤدي دوراًفعالاً في عملية الخلق النصى، اي ان «يكتب».

النص الكلاسيكي عند بارت نص قرائي تماماً، اي ان البناء الغنى لشفراته المتشابكة يفرض على المؤول دوراً من الاستهلاك السلبي لا ينجو منه سوى النص غير القرائي. غير أن ممارسة بارت نفسه وممارسة مدرسة النقاد الذين يطلق عليهم الآن اسم «التفكيكيين» توحى أن ثمة بديلًا لهذا الدور السلبي المقيت. وقد يمكن اعتبار النقد التفكيكي الامريكي نبتة تفتحت من تعليق بول دي كان في كتابه « العمى والبصيرة » ( اكسفورد ١٩٧١ ) على كتاب جاك ديريدا «علم الكتابة». وتنقذ هذه المدرسة النقدية القارىء من السلبية بافتراض ان في كل نص «مناطق عمى» هي الى حد ما حاسمة في تأويله. فالنص لا يستطيع ان يقول كل ما يعنيه، لان الصمت، في بعض النقاط الحاسمة، يمكن معاني النص من الظهور. ومن هنا، فهو خطوة باتجاه الحاح هارولد بلوم على ان كل قصيدة تعتمد على سوء قراءة يقوم بها شاعر لما عمله اسلافه ( انظر «قلق التأثير» اوكسفورد ١٩٧٣ ) وباتجاه استراتيجيات أخرى تحرر القارىء من السلبية بالتسليم بأن النص غير مكتمل، أو منقوص. والفضيلة الكبرى لمثل هذا الموقف انه يسمح بالتركيـز على النص ويشجع من ناحية اخرى القارىء على القيام بدور ابداعي فاعل. وهو يجيد الاصرار التأويلي على قبصد المؤلف بافتراض أن الايهان الردىء أو العمى عند المؤلف سيوقع هذا القصد تحت طائلة التعمية. وكما يقول دي مان فهو يؤكد «الاعتباد المطلق للتأويل على النص، والنص على التأويل».

ليس من السهل الحفاظ على هذا الوضع المتوازن لأسباب كثيرة. فبإضعاف دور قصد المؤلف في النص يفتح النقد التفكيكي الطريق أمام المواقف المتطرفة لـ « مذهب القرائية ، الذي تُتهم فيه النصوص

ب « اللاجزمية المطلقة votal Indeterminacy ». ومن ناحية أخرى يسارع اصحاب النقد الموجه الى السياق الى تفسير العمى الذي يؤدي إلى التأويل استناداً إلى صيغ معينة. وعلى الخصوص سيعزو النقاد الماركسيون العمى الى الغائم الأيديولوجية ، ويؤولون استناداً إلى عقائدهم الخاصة ، وسيجد نقاد التحليل النفسي أن بالامكان ترجمة فكرة «العمى» بسهولة الى مفردتي «الكبت» و «التسامي». وهذا هو سبب الشجار القائم بين اتباع ديريدا وأتباع لاكان في الوقت الحاضر. فتفكيك نص استناداً إلى صيغ فرويدية أو حتى استناداً إلى طرائق للاكان الأكثر براعة ، ليس شبيهاً بأية حال لما يتصوره دي مان أو ديريدا. وفي الحقيقة فانه ليس تفكيكاً أبداً ، لانه متمركز بقوة حول ديريدا. وفي الحقيقة فانه ليس تفكيكاً أبداً ، لانه متمركز بقوة حول للعمى ، تماماً مثلها يرى «الماوي» الأصيل يرى التأويل هتكاً دائهً للبنية اللجمي ، تماماً مثلها يرى «الماوي» الأصيل الشورة زحزحة دائمة للبنية والشوريين لن يكونوا عاطلين عن العمل أبداً .

ولأكن الآن أدق في وضع المنهج السيميائي في الأدب بين هذه المناهج الاخرى. ترفض السيمياء علم التأويل الخاص بالمؤلف من خلال نقدها لفكرة المؤلف. فالمؤلف عند الناقد السيميائي ليس الها يتأمل في خلقه، ولا حتى شخصية فردية موحدة تماماً تضع خياراتها الجهالية كها تشاء. منتجو النصوص الأدبية هم ايضاً كائنات ثقافية احرزت رتبة الذاتية الانسانية من خلال اللغة. ويتحقق ما ينتجونه من نصوص أدبية بقبولهم قيود المعايير النوعية أو الاستطرادية. وتتحدث من خلالهم أصوات أخرى بعضها ثقافي وعام، بعضها يجيء مشوها بسبب تلك الجوانب من الحاجة الاجتهاعية المكبوتة كثمن للحصول

على ذاتية عامة في اللغة. فالمؤلف ليس «أنا» مكتملة، بل مزيج من العناصر الخاصة والعامة، الشعورية واللاشعورية، التي توحدت على نحو ناقص لكي تستخدم أساساً تأويلياً.

يكون القراء، بالطبع بالطريقة نفسها: فهم ذوات منقسمة تتخللها الشفرات. وترك القارىء «حراً» في التأويل أمر مستحيل. لان القارىء «الحر» هو أيضاً واقع تحت رحمة الشفرات الثقافية التي تشكل كل شخص بوصفه قارئاً، وتحت رحمة الملامح المناورة للنص وللصف، وسياق القراءة كلها ايضاً. ان الطلاب بحاجة الى ان يكتسبوا الشفرات التأويلية لثقافتهم، ولكنهم بحاجة ايضاً الى ان يروها كشفرات، وبذلك يمكنهم ان يتذوقوا تلك النصوص التي تعيد صياغة الافكار المقبولة، وان يتحصنوا في الوقت نفسه من الاستغلال المناور للرأي الجاهز.

في تمييز المنهج السيميائي للدراسة الادبية عن المناهج الاخرى، قد يكون من الاهم ان نوضح الفرق بين التحليل السيميائي وأهم سوابقه في الفكر النقدي والتربوي الامريكي: أعني النقد الجديد. ويمكن اقامة هذا التمييز على أساس الاختلاف بين فكري «العمل» و «النص». ويعتمد تفسير النقد الجديد على فكرة «العمل» الأدبي: أي الموضوع الكامل المكتفي ذاتيا، الذي يتكون من كلمات مبسوطة على صفحة، تمنح معانيها لكل متمرن على النقد التطبيقي. ان انغلاقية «الاعمال» هي خاصيتها المميزة. وينبغي ان ينظر اليها باعتبارها جزءاً من قصد مؤلفها، حرة من الضرورة التاريخية، وحرة من اسقاطات المسوطة على القارىء في القيمة والمعنى، فالمعنى مطوي في الكلمات المبسوطة على

الصفحة وينبغي ان يفضه مستكشف ماهر في فض المعاني.

لقد ادى الآيشار النقدى الجديد لتكامل العمل في الدراسة الأدبية إلى سلسلة كاملة من الايهاءات التأويلية والتربوية والتحريرية. فأعطى الطلاب قصائد ليؤولوها وقد أزيلت أسماء مؤلفيها ، واخفيت عناوينها ، واغفلت تواريخ كتابتها. وانتجت دواوين شعرية باعمال منظمة لا حسب الترتيب الزماني لكتابتها ، بل حسب الحروف الالفبائية ، وبمعلومات سبرية حذفت، أو أخفيت في الملاحق، ودون اشارة صريحة إلى البلد أو التاريخ. وباسم التأويل المحسن انقلبت القراءة الى سر ، والصف الأدبي الى مصلى يصعق فيه المعلم الكنسي (الـذي يعرف المؤلفين والتواريخ والعناوين والسير والمصادر الخاصة بالنصوص) المؤمنين بمعجزات التأويل. وكانت فضيحة النقد الجديد (التي هي مصدر قوته ايضاً) تكمن في افادة المعلمين من الشفرات الشقافية التي يؤكدون رسمياً أن لا علاقة لها بالاجراء التأويلي. وأنا بالطبع، لا ألمح هنا إلى انهم قـد مارسوا الاحـتـيال شعورياً، بل انهم خلقوا اسطورة تعليمية آمن بها الآخرون لانها كانت ترضى المربين اللذين آمنوا بها. وكان الوضع الكامل مرتكزاً على فكرة العمل المغلق المكتفى بذاته.

النص ، في مقابل العمل ، شيء مفتوح ، وغير كامل ، وغير مكتف. وليست هذه خاصية لصيقة بأية قطعة كتابية ، بل مجرد طريقة في المتعامل مع هذه القطعة الكتابية ، أو أية مجموعة أخرى من الاشارات . ويمكن لنفس الكلمات ان تعد نصا أو عملاً . وكنص ينبغي فهم القطعة الكتابية بوصفها نتاجاً لشخص أو اشخاص ، عند

نقطة معينة من التاريخ الانساني، وفي صورة معينة من الخطاب، تستمد معانيها من الاياءات التأويلية لافراد القراء الذين يستعملون الشفرات النحوية والدلالية والثقافية المتاحة لهم. النص دائم يردد صدى نصوص اخرى، وهو نتيجة خيارات حلت محل احتالات اخرى، قد لا تتوفر تسجيلات لفعالية التنصيص هذه، وقد تتوفر في صورة مسودات مخطوطة، غير أنه لابد من افتراض هذه العملية. النص دائم نتيجة قرار اعتباطي للتوقف عن الكتابة عند نقطة معينة. ومن حق المحلل ان يتأمل فيها كان يجري قبل اتخاذ قرار التوقف، وما يكون استمر حدوثه بعد ذلك، أي فيها أقصاه النص وما ضمنه ايضاً. وفي معاملة قطعة كتابية على أنها نص تشعبات اخرى سأعالجها فيها بعد في هذا الكتاب، مثلها سأحاول أن امضي الى ما وراء المفاهيم العامة في التوضيح الخاص بالتحليل السيميائي للنصوص. وأنا مطمئن انني بينت سلفاً انني داعية للدراسات السيميائية. وفي الصفحات الآتية، سأقوم باستكشاف مدى السيمياء وحدودها بوصفها حقلاً دراسياً اكاديمياً، وبوصفها أداة للتحليل النصي.

## نصو سيميساء للأدب

الأدب، بالطبع، كلمة وليس شيئاً. وتستعمل هذه الكلمة في الأحاديث العابرة بطرق كثيرة، يشتبك بعضها مع بعضها الآخر. فقد يتم النظر الى «الأدب» بوصفه الكتابة الصادقة في مقابل الكتابة الزائفة، أو الكتابة الجميلة في مقابل المفيدة، أو اللاصادقة في مقابل الكتابة الصادقة/ الزائفة. وقد ينظر اليه بوصفه ما ينطوي على بعض الاشكال النوعية الراسخة مثل القصيدة والمسرحية والقصة، في مقابل الأنواع المتنازع عليها مثل المقالة والفلم مما يتخلف مترصداً على الخدود. ولا تشتغل أغلب أقسام الأدب بمفاهيم أفضل من هذه، كها أشار الى ذلك «سبارشوت» ساخراً (في مجلة «سينتروم» ٣، العدد ١ أشار الى ذلك «سبارشوت» ساخراً (في مجلة «سينتروم» ٣، العدد ١ (بيع ١٩٧٥) ص ٥ - ٢٢). فهي تسير بكل ما في العالم من ثقة .

وأنا أتعاطف مع التخبط التقليدي هنا. فها يبدأ كتوضيح، غالباً ما ينتهي كاسفاف، منتجاً مقولات جامعة أو مانعة من شأنها ال تحيل كل محاولات التفكير المنهجي بالأدب الى زراية به. والتخبط، في النظرية الادبية، كها في الحياة، غالباً ما يكون اكثر انسانية، بل أكثر اقناعاً من البدائل التي تقدمها النظم السياسية أو الاخلاقية أو الجهالية. وفي الحقيقة قد نعرف عن بعض أنواع السلوك البشري اكثر مما نستطيع ان ننظم أو نمنهج، ولذلك فأن حدوسنا التلقائية قد تكون في الواقع أرقى من الأوضاع التي نفكر فيها كثيراً. ومع ذلك، فإننا دارسي ما يُسمى بالأدب، لا نستطيع ان نمد يد العون بأكثر من الرغبة في فهم

ما نقوم به فها أفضل. ونحن ندرس لكي نعرف، وتجعل مشكلة معرفة ما الادب نفسها من ذلك امراً جذاباً بالنسبة الينا. وتقوم محاولتي الاهتمام بهذه المشكلة هنا على الموروث الشكلاني والبنيوي والسيميائي في الفكر النقدي، لكنني سأوجه هذا الموروث، عند بعض النقاط الحاسمة، الى ما أعده اتجاهاً ضرورياً، بل قد يقول البعض أننى وجهته الى حد نقطة القطيعة.

كلمة «أدب» فيها أزعم، ينبغي أن تستخدم لتطلق على مجموعة معينة من افعال الاتصال التي يمكن تكرارها أو استعادتها. وسأتوسع فيها بعد في مفرده «معينة» من التعريف، التي تتطلب اقصاء بعض الافعال الاتصالية التي يمكن تكرارها أو استعادتها من التصنيف الأدبي. لكنني لابد ان احـدد بعض الالفـاظ في هذا التـعـريف اولاً. ويتطلب «ما يمكن تكراره أو استعادته» ان يكون لما يوصف بأنه أدب قدرة على البقاء. وقد يأخذ هذا البقاء شكل نص مكتوب أو قول مستجل أو بكرة فلم أو أي شيء منقول شفاهاً كالمثل أو النكتة أو الاسطورة أو القصيدة الملحمية. وفي الأشكال الشفاهية لا يكون ما يتم ترديده نصاً مطابقاً في العادة، بل بنية يمكن التعرف عليها \_ أي النكتة أو القصيدة الملحمية نفسها بألفاظ اخرى \_ غير أن هذا التماثل في البنية يدرج امثال هذه الأعمال في حدود هذا التعريف للأدب. وقد يمكن لقول أو فعل ليس بالمستطاع تكراره أو استعادته، سواء كان نكتة منسية أو مخطوطة ضائعة، ان يكون أدبياً ايضاً، غير انه لا يكون جزءاً من الأدب، ما دام الأدب يتضمن مجموعة الأقوال المتوفرة فقط. وقد رأى بعضهم (من بينهم سبارشوت) ان كل النصوص المكتوبة ينبغي ان تعـد أدباً، ولهذا ما يسوغه، كما سنرى فيها بعد. فالكتابة لا

تحفظ الاقوال حرفياً، بل انها تترجم المادة المتوفرة على نحو مباشر أمام الحواس الى وسيلة اخرى هي، كما سأبين، عنصر أساسي في عملية التخيل القصصي Fictionalization. وتستدعي كلمة «فعل» في تعريف الأدب المقترح هنا ان يكون القول الممكن تكراره أو استعادته، فعلاً متعمداً يقوم به كائن عاقل. فالخطأ ليس أدباً. لكنه يمكن ان يكون أدباً اذا أداه شخص آخر غير مرتكبه. بل يمكن جعل أي قول أو ايهاءة انسانية أدبياً بدمجه عن عمد بقول آخر. وقد تعمل اية قطعة الياءة انسانية أو مبتذلة على نحو أدبي في قصة أو مسرحية، على سبيل المثال، أو حتى في اشراقات جويس، تماماً كما يمكن لقطعة الخشب أو القيامة ان تندمج في عمل نحني، أو أية لقية ان تتحول الى فن بصري بفعل الانتقاء والعرض.

وأخيراً لابد ان تؤخذ بالحسبان كلمة «اتصال» الواردة في التعريف فقد استعملت هنا لأنها تتضمن بعض الانساق اللا لغوية للدلالة، وبعض الأشكال اللغوية المتوقعة أيضاً. والمقولة المسهاة «أدباً» التي كانت تستبعد المسرح والفلم قد تكون مربكة ومضجرة لأسباب كثيرة، منها أن العمل الواحد الذي يمكن التعرف عليه (ساحة واشنطن لهنري جميس، تمشيلاً) قد يوجد وجوداً مؤثراً كنص مطبوع، أو كأداء مسرحي، أو كفلم. ويبدو أن كلمة «اتصال» تفتح الباب على مصراعيه على الاشكال اللالغوية كالايهاء والرقص، التي هي اتصالية بوضوح، وحتى لجميع أشكال التعبير الصورية والموسيقية. وأكثر الموسيقي «توصل» شيئاً ما. كذلك الفنون البصرية، برغم أن هناك مدى واسعاً يفصل الاشكال التمثيلية عن الاشكال الخالصة أو المجردة. هنا من المفيد ان نحصر معنى الاتصال في التعريف بالاقوال

التي تقبل عقلياً ان تعاد صياغتها لغوياً. وحتى في هذه الحالة ستكون الحدود غير ثابتة، وهي نقطة ينبغي الاعتراف بها هنا. واذا افلحت بقية اركان هذا التعريف والتوضيح بها يكفي لجعل هذا الضعف مها أمكن تأمله بدقة اكبر في مناسبة اخرى. ويكفي القول في الوقت الحاضر ان الاعمال التصميمية (الايقونوغرافية) في الفن البصري، وكذلك الموسيقى التصويرية والناطقة، هي الى حد ما أدبية.

ما هو أكثر اهمية في الوقت الحاضر، هو ذلك الجزء من التعريف الذي تنكر بكلمة «معينة». إذ أنك سترغب في معرفة أية خاصية تجعل فعلاً إتصالياً ما عملاً أدبياً ؟ سأجيب، مثل كل بنيوي طيب من اتباع مدرسة براغ، بكلمة واحدة، انها «الأدبية». هذه الإجابة، بالطبع، رائعة منطقياً، ولكنها غير ذات معنى على الاطلاق، مالم يتم تقليص نسبة تحصيل الحاصل في نظام تشفيرها الدلالي. وهذا ما سيكون عملنا هنا. إن أهم اسهامات رومان جاكوبسن في الدراسة الادبية هو أنه حررنا من اعتبار «الأدب» مقولة مطلقة. ولقد علمنا ان «الأدبية» توجد في جميع انواع الاقوال (أو المنطوقات)، وبعضها ليس بأدبي على نحو خاص. و «العمل الأدبي» هو ببساطة العمل الذي تهيمن فيه الأدبية. ومن الواضح ان هذا يسمح بقضايا الحدود والمنازعات، غير أن هذه احدى حسناته دون شك، مادام الأدب بوصفه مقولة مطلقة يستفز المنازعات على نحو ما دائمًا، وبجعل المحاججة تستدير الى «الأدبية»، ينبغي ان نعرف في الأقل أي نوع من البراهين كان ينبغي ان ينهي هذه المنازعات، إذا \_ وإذا هنا واسعة \_ إستطعنا تعريف الأدبية تعريفاً مقنعاً.

بالطبع ربها لا نكون بحاجة الى تعريف الأدبية بوصفها ركناً من أركان القول. ويستطيع المرء أن يقلب المشكلة بكاملها اذا قام بها اقترحه جوناثان كولر في كتابه «الشعرية البنيوية»، فينظر الى الأدبية لا بوصفها وظيفة للعمل ذاته، بل بوصفها طريقة خاصة في القراءة. يقترح كولر أن لا تكون القضية أدبية النص، بل «الكفاءة الأدبية» عند القارىء: «وبدلاً من القول، مثلاً، ان النصوص الأدبية خيالية، ينبغى أن نورد هذا كعرف للتأويل الأدبي ونقول أن قراءة نص ما بوصف أدباً هي قراءته بوصفه خيالاً». لكن هل يجب على «القاريء الكفء ان يقرأ النصوص كلها كخيالات، أم يجب عليه أن يقرأ كل نص بطريقة مناسبة؟ يرى كولر إن الكفاءة هي في الأساس سيادة الأعراف النوعية، وهذا موقف أتعاطف معه. لكن هل كل الأعراف أدبية؟ هل كل النصوص خيالات؟ ليست هذه بأسئلة بسيطة ، بل اسئلة تحتاج الى مزيد من الحوار، ومن أجل تسوية الحوار لابد من مواجهة سؤال الأدبية مرة أخرى، وتبقى مشكلة الأدبية ماثلة سواء أو ضعناها في النص أم في القارىء أم في النظام. ويكمن الحل الذي اقترحه في اعتبار «الأدى» خاصية تحول جميع الوظائف الأساسية للفعل الإتصالي، بها في ذلك دور القارىء، وهذا ما يعيدنا الى رومان جاكسون.

إن الملامح السنة للفعل الاتصالي التي اشاعها مخطط جاكوبسن هي: المرسل، المتلقي، قناة الاتصال، الرسالة، الشفرة، السياق:

في ترسيمة جاكسون، تكمن الوظيفة الجهالية، التي تجعل من التعبير اللغوي تعبيراً أدبياً، في التحويل الذي يطرأ على شكل الرسالة ذاتها. فقد يتم تمييز القول الأدبي عن القول غير الأدبي بابرازه بنيته الشكلية. ويجبرنا هذا الابراز على اعتبار القول مبنياً بشيء من الكثافة والغموض. فهو ليس حاملاً شفافاً يتم من خلاله توجيه افكارنا الى سياق أو فعل ما. بل أنه كيان يستحق التفكير به لذاته. وهذه الصياغة شديدة القرب من وجهات نظر كثيرة، مثل وجهة نظر آ.أ. رتشاردز والنقاد الجدد. وتستند في أساسها الى افتراض «كانت» عن لاغائية الموضوعات الجهالية.

وهذه إلى حد ما صياغة مفيدة، غير اني أجدها مثار شك لعدد من الاسباب. منها انها تصح على الشعر، ولاسيها الشعر المسبوك اكثر مما عما تصح على القصص النشري أو الدراما ومنها انها تتخلى عن كثير مما تم اكتسابه برؤية الادبية ملحها اتصالياً اكثر مما هي نوع من النشاط اللاغاثي المدعو «فنا». ويبدو في النظرة الاولى ان هذه الفكرة عن الفن ستجعل من جميع تلك الجوانب المعرفية أو التعليمية في الأدب مجرد أوشاب. وإذا كانت الموسيقى اكثر الفنون اكتهالاً، لانها لا تشير الى شيء، ولا تبرهن على شيء، ولا تدافع عن شيء، إذن، فإن الأدب

الذي يدعو ويشير ويدافع دائماً سيكون غير مكتمل باستمرار. وبدلاً من ان نقبل بفكرة كون الادب نوعاً من الفن الفاشل، لابد ان نبحث نحن الذين جعلنا من الدراسة الادبية هم حياتنا المركزي عن تعريف له يفسر هذه المركزية. والنظر الى الادب بوصف تنقية أو اتساعاً لعناصر الاتصال، وليس ابتذالاً لعناصر الفن، هو الخطوة الاولى الضرورية في هذا الاتجاه. وتدفع صياغة جاكوبسن المحكمة ثمناً باهظاً عن احكامها. فهي ترتد الى علم الجمال حين يجب ان تستمر في طريق السيمياء، وبذلك تكون النتيجة تعريفاً للأدبية يستبعد الكثير من أهم صفات الأدب، بها في ذلك الكثير من الشعر. ولقد حان أوان الانتقال الى صيغة تجعلنا اكثر اقتناعاً بفكرة الأدبية.

وإذا بسطنا الأدبية، قدر الامكان، فإننا نشعر بها في قول ما حين يفقد اي ملمح من ملامح الاتصال الستة بساطته ويصير متعدداً ومضاعفاً. ولأوضح هذا بحالات صغرى. نحن جميعاً على الفة بها يحدث حين نحس باختلاف بين مؤلف قول ما والمتكلم به. وحين نقول أن الكلهات هي «قناع» للمؤلف فإننا نعني كها توحي الكلمة أن المؤلف قدم لنا شخصية مقنعة. ومتى شجعنا فعل اتصالي ما على الاحساس بفرق بين مؤلفه والمتكلم به، تنشطت كفاءتنا الأدبية. ويصح هذا ليس فقط في المواقف الواضحة مثلها يحدث حين نواجه كلهات الشخصيات في المسرحيات والقصص، بل في المقالات أيضاً، كلهات الشخصيات في المسرحيات والقصص، بل في المقالات أيضاً، أي حين يتبنى كاتب المقال نبرة أو دوراً يبدوان انحرافاً عن المعيار المتوقع. وحتى في النقاش العرضي، حين يتبنى المتكلم نبرة معينة، أو السلوباً أو لهجة في مناسبة ما، فاننا نلاحظ ان هذا نوع من السلوك الأدبي. ففي النشر المكتوب، غثل وسيلة مثل التقديم الساخر للبرهان

في مقترح متواضع لـ «جونشان سويفت» حالة متطرفة على ازدواجية مرسل فعل الاتصال.

وبالمثل اذا كانت كلمات منطوق أو قول ما تبدو وكأنها لا تتوجه الينا مباشرة، بل عبر شخص آخر، فان هذا الموقف المزدوج أدبي في جوهره. ولقد أكد جون ستيوارت مل ذلك حين قال ان الشعر لا يسمع، بل يختلس السماع اليه اختلاساً. ومواقف الاستراق والاختلاس هي الى حد ما أدبية، ولهذا السبب دون ريب تبرز بروزا في النصوص الادبية المكشوفة. ان الكفاءة الادبية عند القراء فيما يخص هذا الملمح من ملامح الافعال الاتصالية هي في الاغلب قضية تخيل شخص يوجه اله القرل أو تلقي معاني لم تقصد سامعاً ظاهرياً، أو لم يفهمها. فكل لطف، في الاتصال يتطلب لطفاً مقابلاً في التأويل.

ونوضع أيضاً في موقف أدبي حين لا تكون قناة الاتصال بسيطة. لو قدمت لنا الكلمات المنطوقة على شكل كتابة، مشلاً، فلا بد ان يكملها أما الكاتب أو القارىء بملامح الاتصال الشفاهي المفقودة في الترجمة \_ يحدث ذلك مشلاً عندما يذكرنا لورانس ستيرن ويتجشم عناء تسجيل دجل العريف تريم واشاراته وتأكيده حين يقرأ العريف بصوت عال وثيقة في «ترسترام شاندي». وبالتدوين الكتابي عن قراءة بصوت مرتفع لوثيقة مكتوبة، يجعل ستيرن بالطبع الموقف أدبياً على نحو مضاعف فيها يخص قناة الاتصال. وكذلك فان وصف الاشياء نحو مضاعف فيها يخص قناة الاتصال. وكذلك فان وصف الاشياء المتي تدرك بصرياً في العادة يوشك ان يكون أدبياً لانه يريد أن «يترجم» ما يمكن ان يكون قناة اتصال بصرية الى قناة لغوية. وتعتمد فكرة ان جميع الوثائق المكتوبة هي أدب على أساس هذه العملية. وفي

الحقيقة كلما زاد الفرق والاختلاف الذي نشعر به بين القناة اللغوية المطبوعة، ووسائلنا العادية في ادراك الموضوعات التي يتناولها أي نص مطبوع، زاد احتمال كون القول ادبياً. ولذلك فان من الممكن ان تنطوي الكتابة بجميع اشكالها على اثار الادبية، لكن يجب ان نتذكر ان الادبية لا تعنى الادب حتى تهيمن على قول ما.

والازدواجية في شكل الرسالة نفسها، برغم انها معقدة ضمناً، هي ركن من الادبية نفهمه في الوقت الحاضر فها افضل، لانه درس دراسة دقيقة. فقد نبهنا جاكوبسن وريتشاردز وجميع الشكلانيين والنقاد الجدد الى الاثار الصوتية المختلفة والانهاط النحوية في الشعر، مشل التهكم والغموض والمفارقة والملامح الازدواجية الاخرى في الرسائل الشعرية. ولا اريد ان استغرق في هذه الملامح هنا الا لكي اشير الى انها لا تعمل على قطع الصلة بين العمل الأدبي والعالم الخارجي، بجعله موضوعاً مكتفياً بذاته، كها يدعي كثير من المنظرين. الى بالاحرى، الى انها تعمل على خلق توتر أدبي بين القول بوصفه بل بالاحرى، الى الخارج من ناحية، وبوصفه لا اتصالياً ويحيل الى انصالياً ويحيل الى القصيدة تغرينا في العادة بكونها وفي الوقت نفسه المرآة والنافذة.

لقد استبقيت السهات المعقدة للآخر، أعني الشفرة والسياق. ويمكننا ان نؤجل الشفرة قليلاً، مادامت جميع السهات التي تأملناها كسهات ادبية يمكن وصفها بالاعراف والوسائل البلاغية التي تحول الخطاب العادي الى خطاب أدبي. وتشكل هذه الاعراف والوسائل شفرات الادب. وسنعود الى الشفرات والتشفير، ولكننا لابد أن

نواجه اولاً اعقد واهم المشكلات في النظرية الادبية، أعني مشكلة السياق، يزيح جاكوبسن نفسه هذه المشكلة من منطقة الادب قائلاً ان القول الذي يركز على سياقه هو قول مرجعي وليس شعرياً. ويقابل كثير من المنظرين مثل ريتشاردز الخطاب المرجعي باللامرجعي، كطريقة لفرز الاختلاف بين النص النفعي والنص الجهالي. وتميل كلتا المدرستين في النقد، الشكلانية والنقدية الجديدة، الى انكار وجود أية خاصية معرفية في النصوص الأدبية. ويعني هذا، من خلال نموذج الاتصال المذكور، انكار احالة النصوص الادبية الى سياق فيها وراء نظامها اللغوي، أو وراء النصوص الاخرى التي تشترك معها بذلك النظام. وهدفي هنا ان ادعو الى الافتراض المعاكس. وبالقيام بذلك اكون في قطيعة مع الموروث الراجع في الدراسات السيميائية الذي يمتد من سوسير حتى بارت، والذي هو متفش في البنيوية الباريسية.

لقد كان اقوى افتراض في الفكر السيميائي الفرنسي منذ سوسير هو فكرة ان الاشارة لا تنطوي على اسم ومسمى تشير اليه، بل صورة صوتية وتصور، أو دال ومدلول. وعلمنا دي سوسير كها توسع فيه رولان بارت وآخرون، ان نميز هوة لا تردم بين الكلهات والاشياء، بين الاشارات والمراجع. ورفض البنيويون الفرنسيون فكرة «الاشارة والمرجع» بكاملها، وكذلك اتباعهم، باعتبارها فكرة مادية وواحدية الأفق. فالاشارات لا تشير الى الأشياء، بل تدل على مفاهيم، والمفاهيم من اركان الواقع. وقدمت هذه الصياغة المقنعة الرائعة بالتأكيد نقداً مفيداً للواقعية الساذجة، والمادية المبتذلة ولأنواع أخرى من المذاهب والنزعات sms التي يمكن المساواة بينها وبين الصفات التعطيلية. لكنها لم تستطيع ان ترد العالم الى مجرد بينها وبين الصفات التعطيلية. لكنها لم تستطيع ان ترد العالم الى مجرد

تصور. قحتى السيميائيون يأكلون ويؤدون وظائفهم الجسدية، وكأن العالم يوجد حولهم وجوداً صلباً. ان عدم وجود مرجع لكلمة (خُبْز) لا يحول بينهم وبين تناول خبزهم اليومي الواقع تحت هذه الاشارة. وكها قال بورخس: «رباه، العالم حقيقي، وأنا، يا رباه، بورخس». ومن الواضح اننا لا نستطيع ان نناقش قضية العلاقات بين الكلهات والاشياء بكاملها هنا. ويبدو لي ان كون اللغة تولد كلهات مثل orgasm (الرعشة الجنسية) أو tonsil (اللوزة) دون عون من الخبرات اللالغوية أمر غير محتمل الى حد كبير. وفي تقديري اذا كانت اللغة نظاماً مغلقاً أمر غير محتمل الى حد كبير. وفي تقديري اذا كانت اللغة نظاماً مغلقاً (اي الطاقة غير المستفاد منها) وفي الحقيقة فان تغذية اللغة بالخبرات اللالغوية اللغلوية المجديدة هي التي تحفظ اللغة من الاضمحلال.

تعتمد نظرية الادب التي ادافع عنها على قبولنا بوجهة النظر القائلة ان فعل الاتصال قد يشير اشارة حقيقية الى العالم الخارجي، بل قد يصل به التهور الى المضي الى ما يكمن وراء جدار الظاهرة - كها يريد موبي ديك - ان يخبرنا عن حرفة اصطياد الحيتان، وسلوك الحيتان الحقيقية وصياديها، بينها هو يسبر غور اسرار العالم. لقبول هذه النظرة لا ينبغي ان نسوي اية مشكلة عن الاشياء في ذاتها، أو الواقع، أو الافكار أو الجواهر. بل ينبغي ان نعترف ان بعض المطابقة بين فكرنا والعالم الخارجي من حولنا شيء محكن نظرياً في الأقل، مثلها يمكن ان يؤدي نظام اشارات رياضي في الفيزياء الذرية الى تدمير جميع المدن بجميع مواطنيها، اذا أول تأويلاً تكنولوجياً.

لعزل الأدبية في سياق ما نحتاج الى جهاز اصطلاحات يمكننا من

فرز الاركان المختلفة في الاحالة السياقية. وتقوم المصطلحات التي أود تقديمها على ثلاثة تقابلات ثنائية مترابطة، أو ثلاثة جوانب لتضاد واحد عميق: الغائب في مقابل الحاضر، والسيميائي في مقابل الظاهري، والمجرد في مقابل العيني أو المجسد. السياق الحيادي اللاأدبي حاضر وظاهري ومجسد. أي ان السياق حاضر لكل من مرسل الرسالة ومتلقيها، ويتاح حسياً لكل منهما، متحرراً من التشفير السيميائي قدر الامكان، وهو اكثر شبهاً بالشيء المجسد منه بالفكر المجرد. على سبيل المثال، لو كان شخصان ينظران من النافذة معاً، وقـال احــدهما: «انها تمطر» لكان السياق مجسداً وظاهرياً وحاضراً. ولو فتحا كتاباً، وقرأ احدهما الكلمات التالية: «أنها تمطر» لبقى السياق مجسداً، وبقى ظاهرياً ، بالقوة . ولانه غائب فان معنى العبارة سيختلف اختلافاً كلياً، فلن يشير المعنى مباشرة الى المطر خارج النافذة. السماء لا تمطر في الواقع الخارجي الآن، بل في فضاء تعلمنا ان نسميه خيالياً. وللدخول الى الفضاء الخيالي من خلال وسيط الكلمات ينبغى ان نقلب عمليات التلقى وتوليد الصور والاصوات والمعطيـات الحـسـيــة الاخــرى التي تتوفر أمام حواسنا اذا كنا في حضرة الظواهر المساة.

لو وردت هذه العبارة نفسها في رسالة، مادام المرسل والمتلقي غير حاضرين أمام بعضها، وبالتالي فليسا في حضرة الظاهرة المشار اليها، لولدت هذه العبارة فضاء قصصياً خيالياً. وكلما حاول الكاتب ارجاع ظاهرة المطر التي لا يمتلك منها سوى الاحساسات الى مجرد كلمات، زاد ذلك الفضاء امتلاء واتساعاً من الناحية المادية المجسدة. ويمكن لكل اتساع في وصف المطر ان يكون اكثر ادبية. (من الجدير

بالملاحظة ان الوصف الذي يستبدل بمقولات أو اصناف تحليلية أو عملية، أصنافاً حسية مستمدة من الملاحظة الانسانية سيكون اقل أدبية، لانه اقل تجسيداً. وما نعنيه بالمجسد هو «الوصف طبقاً لانهاط ادراكنا العادية». وترتبط شفرات القصص الخياني بنظام ادراكنا كها ترتبط بلغتنا).

لو كنا على كاتب الرسالة ان يبدأ بوصف المطر خارج نافذته وان يختم رسالته قائلاً «حين قلت انها كانت تمطر سابقاً، ووصفت المطر، فانها لم تكن تمطر حقاً. لقد اختلقت كل ذلك». ولو قدر لنا أن نتلقى تلك الرسالة ونقرأها، فكيف سنستجيب لها؟ ولو أضاف حاشية يؤكد فيها انه كان كاذباً حين قال انه « اختلق » المطر؟ وهكذا؟ الرسالة تناقض ذاتها، وتذكرنا على نحو عدائي بأننا لا نستطيع الدخول إلى سياقها. لن نعرف ما اذا كان الكاتب ينظر بحق إلى خارج نافذته فيرى مطراً واقعياً أم لا. ولا يعتمد الوضع الخيالي للمطر على واقع او لا واقع المطر، بل على غياب السياق «الواقعي» عن القارىء. وكل وصف نقرأه خيال. وسنتأمل في علاقة هذه الخيالات بالسياق الواقعي فيا بعد.

ان سياقاً حاضراً على نحو ظاهري لا يستحضر الأدبي بالطريقة نفسها التي يستحضره بها السياق الغائب. وفي الحقيقة يمكن ان تنتج الأدبية القائمة على السياق الحاضر عن انتهاك سيميائي لهذا السياق. لو أن احد مراقبي المطر المذكور قال لصاحبه: «ما أروع الطقس»، لادرك الآخر هذا التعبير على انه سخرية وتهكم بسيط. وفي الحقيقة فإن هذه الترجمة ستكون فورية الى حد ان العملية المعقدة التي

تنضمنتها ستضيع. ما يحدث في هذا الموقف هو التالي: يقول (آ) الما اروع الطقوس). (ب) يعرف ان السياق يكذب ما يقوله، اي ان الظاهري يرفض السيميائي. غير انه بمعرفة ان (آ) يعى انه على وعى بهـذا الموقف الفـعلي، وان (آ) يعي انه على وعي به، يعـرف (ب) أخيراً ان (آ) يشير الى سياق خيالى \_ ما اذا كان الطقس رائعاً بحق \_ كطريقة في التعبير عن استيائه من الظاهرة الفعلية لهذا المطر بذاته. وهذه العملية المعقدة في مقارنة سياقين هي التي تتيح لنا القول ان المعنى الظاهر لهذه العبارة ليس هو المعنى الواقعي. وما يجب ان نعده مجازاً أو شكلاً بلاغياً، اعني التهكم، هو في الحقيقة وظيفة سياق لا يمكن تحديده من شكل الرسالة وحدها. وسنجد، تحت الفحص، ان مجازات اخرى تبدو في ظاهرها لغوية خالصة، مثل التورية والاستعارة، وهي تعمل من خلال ترادف المقارنة بين سياقين، وليس مجرد سطح لغوي خالص. والسخرية، بالطبع، هي اوضح انتهاك سيميائي للسياق الحاضر. وستحتوى اية اعادة تشفير للظاهري على بعض مقاييس الادبية لانها تغير قناة الاتصال (كما رأينا اعلاه)، وكلما زاد الاحساس بكون اعادة الشتفير تشويهاً زاد ظهورها ادبية.

والآن وقد رأينا كيف ينتج الخيال عن التوليد السيميائي لسياق غائب، او عن تشويه سياق حاضر، ربها ينبغي ان نتوقف لنرى كيف تختلف هذه الخيالات عن نوعين قريبين متهائلين أعني: الكذب والخطأ. لنفترض ان احد هذين الشخصين يمكن ان ينظر الى خارج النافذة. ولاسباب خاصة به يقرر ان يخدع الشخص الآخر. (لاحظ انني كلها جعلت هذه الاسباب اكثر تجسيداً، صار هذا المشهد أكثر خييالاً) يقول ان السهاء تمطر، في حين انها لا تمطر، ويخدع الآخر

بقبول هذه الفكرة. لقد ولد خيالاً حقيقياً من خلق سياقين، غير ان زميله الذي رضي بهذه الصياغة، لم يعرف سوى سياق واحد فقط. ولهذا السبب فها من خيال لديه. ولانها (لاحظ كيف ان تغير الضمير إلى ضمير مؤنث يضفي على مشهد هذين الشخصين صفة تخيلية) تقبل بترجمة الظاهري إلى لغوي خالص بوصفها ترجمة شفافة ومرجعية، فانها لا تميز بين الخيال والكذب فيها قاله. بالطبع كلاهما بالنسبة اليه خيال وكذب، اي خيال يقدم نفسه كحقيقة وفي نيته الخداع، أما بالنسبة الينا نحن الذي نختلس النظر ونسترق السمع الى المشهد ونتعرف على هذا الشيء كله كسياق توضيحي مصطنع، فان المشهد خيالي الى حد بعيد، برغم وظيفته في هذا الخطاب اللاخيالي.

كذلك لو ان الشخص الذي يحدق خارج النافذة يخطىء في ادراك الظاهرة الخارجية، فيقول أنها مطريتساقط، وليس في نيته الكذب، فان هذا القول ليس خيالاً عند المتكلم. لكنه قد يبدو كذلك عند مستمعه ربها تتحقق من صحة هذا القول. وسيكون الدافع الطبيعي لدى المستعمة هو التساؤل ما اذا كان يجب عزو التعارض النصي الى الكذب أم الى الخطأ، ويتطلب منها هذا التساؤل ان تتخيل لكي تصل إلى قرار. ويكون الامر كذلك لان كل تحديد أو تجسيد للدوافع الانسانية هو تقديم سياق غير متوفر، وغائب، وفيها وراء الادراك المباشم.

لقد كنا مهتمين حتى الآن بها هو أدبي في حده الادنى. ومن الواضح ان اشياء كالتعليق الساخر عن الطقس لا يحتمل ان يحفظ في حوليات الادب، غير أن هذه الاشياء تنظر الى بنى ادبية اكثر تعقيداً.

ان ازدواج السياقات هو البداية لذلك النوع من الادبية التي تميز الخيال القصصي. وهذا الازدواج يفسح المجال لاثار ادبية اخرى تعتمد على الخصائص المتقابلة بين السياقين تثيرهما رسالة معينة. ويمكن ان نجد التعدد في السياقات multicontextuality هذا يعمل، بتعقيد مذهل غالباً، على مستوى خطاب ليس ببعيد جداً عن النقاش حول الطقس. واقترح ايضاح هذا باقتضاب من خلال تأمل العناصر الادبية في بعض الملصقات على خلفية السيارات التي كانت بارزة في حوارنا (السياري) قبل سنوات.

خذ مشلاً ملصقاً لا يقول سوى كلمة واحدة هي «سلام». ان اعراف الالصاق تمكننا من تأويل هذا كقضية معناها: سائق هذه السيارة مع السلام. ولو حدث ان ساق السائق السيارة على نحو عدائي وعنيف، فإن التعارض بين الرسالة اللغوية المقصودة والاشارات السلوكية يضحكنا. فنحن، مشاهدي هذا المشهد، قد نضع السياق المقصود لرسالة الملصق (وهو موقف سياسي من الحرب أو العنف) مع الايحاء غير المقصود لسلوكه في سياق جديد من عندنا. وقد نتخيل عقلياً هذا الموقف مخترعين شخصية تقول شيئاً وتفعل شيئاً وقد أو مؤلفه.

خذ مشلاً آخر يتم فيه تجاهل سلوك صاحب السيارة التي يثبت عليها الملصق. تخيل ملصقاً يقول «السلام»، ويحمل صورة حمامة. ترمز الحمامة هنا إلى السلام، باحالة ثقافية الى نصوص انجيلية وغيرها في الأساس. يضيف الملصق هذه السياقات الانجيلية الى الكلمة لكى

يقويها، وربها يذكرنا بأمير السلام (أي المسيح) وغير ذلك. وحين نحشد كل هذه السياقات الثقافية لخلق سياق ظاهري، هو فعل الحرب والعنف، نؤدي مرة اخرى فعلا ادبياً في حده الادنى. وهنا يكون لواقعية الموقف السياسي الذي يجب ادراك الاشارة كنقيض له، اثرها القوي على تأويلنا. وقد كان لملصق «السلام» سياق اكثر تجسيداً عند الامريكيين خلال حرب فيتنام عما له في وقت كتابة هذه السطور.

افترض الآن وجود ملصق سيارة خلفي يقول: «افعلوا الحب لا الحرب make love not war يتطلب منا هذا ان نستحضر شيئاً مجسداً ، هو فعل الحب الجسدي، في تضاد مع شيء آخر ظاهري ايضاً، ولكنه أقل تجسيداً. فعل الحب شيء محدد جداً أما فعل الحرب فهو القيام بأي عدد من الاشياء الممكنة التي لا تشخصها هذه الرسالة بالتحديد. غير ان السياق الخاص بفعل الحب، والسياق العام بالنزاعات المسلحة يلتقيان في اذهاننا الى حد ما، ويعززهما شكل بالزاعات المسلحة يعلي فيها الفعل نفسه اسمين منفصلين. زيادة على ذلك، يجعل هذا الشيء بوصفه كلاً من ذلك التجريد الاصلي «السلام» تجسيداً بارجاعه الى شكل معين من أشكال الحب الجسدي.

لقد شاهدت نسخة من ذلك الملصق تضيف علامة بصرية. اثنان من الكركدن يتسافدان. هذه الاضافة لسياق آخر تضيف للطرفة ولأدبية الرسالة بعداً آخر. فاظهار مثل هذين الحيوانين (الحربين) بوضوح اثناء تأديتها للمثيل المدوي لفعل الحب بين انسانين يذكرنا بطريقة معقدة جداً بارتباطنا بالحيوانات الاخرى واختلافنا عنها، وقد يذكرنا به «مارس» المحارب وهو يتودد الى «فينوس» وعليه درعه، أو

قد يجعلنا نتساءل هل تطورنا نحن بني الانسان عن بقية الحيوانات في قدرتنا على الحب، كما تطورنا في قوتنا العسكرية. كل هذه التأملات هي ركن من اركان كفاءتنا الادبية كمؤولين، غير أن النص هو الذي يشجعنا عليها فيوحد الكلمات بالصور، ليشير الى سياقات متنوعة جداً في عالمنا الثقافي المشفر سيميائياً. وينبغي ان نلاحظ هنا ان اللعب السيميائي الخالص بالسياق يجعل الملصق اكثر جمالاً واثارة في ذاته، واقبل اعتماداً على أي سياق اجتماعي ـ سياسي من اشارة السلام البسيطة، التي تحتاج الى حرب كسياق لتحقيق وظيفتها السيميائية.

خذ ملصقاً آخر يقول: (افعلوا الحب لا الأطفال) Make Love Not (الفعلوا الحب لا الأطفال) قد يكون هذا الملصق اكثر الملصقات التي تأملناها أدبية. فهو يحل محل بعض الاشارات ذات السياق الواحد monocontextual من هذه الافكار السكان الصفري، أو «حاربوا زيادة السكان»، ويجعل من هذه الافكار المجردة افكاراً بجسدة، لكنه يلمح بطريقة سيميائية خالصة الى الاشارة الاسبق زمناً (افعلوا الحب لا الحرب). اي ان هنا سياقاً سيميائياً في جوهره ـ وهو في هذه الحالة لغوي ـ في حين ان السياق الاخر ظاهري في جوهره يخاطب قضية زيادة السكان. ومرة اخرى يستفيد فاعل الاشارة (make) من ميل العالم الناطق بالانجليزية الى فعل (to make) كل ماهو تحت الشمس وتناوله، ليسمح لهذا الفعل بان يعمل بمفعولين مختلفين. لكنه بالنسبة الى اولئك القراء الذين يعرفون الاشارة السابقة (افعلوا الحب لا الحرب) قد قام بشيء خاص، لقد اعد لهم فخاً: مفاجأة من ذلك النوع الذي جعله ستانلي فيش شهيراً في (مفاجأ بالخطيئة) و (الصنائع التي تستهلك ذاتها). ربها لا يكون قارىء بالاشارة بمعناها المناهض للحرب وقارىء الاشارة بمعناها المناهض

للانجاب شخصاً واحداً، وحتى لو اتخذ شخص ما هذين الموقفين معاً فان التغير في آخر كلمة من الاشارة الثانية، من «الحرب» (war) الى «الاطفال» (Babies) يأتي بمثابة صدمة. فحيث اخذت الاشارة الاولى الحب والحرب، وهما نقيضان طبيعيان، وجمعت بينها، تجمع هذه الإشارة بين الشبقية والحمل اللذين يرتبطان ارتباطاً حمياً. أننا نحمل مشكلة زيادة السكان التي هي مشكله ظاهرية، ولكنها عمومية وجردة في الخالب، إلى بيوتنا وأسرة نومنا. ويوحي التعبير بسياق آخر، هو السياق اللاهوتي الذي كان يصر في موروثنا على أن الخلق الأول هو المسوغ الوحيد لفعل الحب.

قد يلجاً القارىء الذي لديه كفاءة أدبية إلى ابتداع المقابل الكنسي، الملصق الذي ينصحنا بـ (فعل الاطفال وليس الحب) (Make (بالمصف المدين الملطق الذي ينصحنا بـ وفعل الطبع امراً مضحكاً، مادامت الكنيسة تعترف بانها ليس لديها ما تعترض به على فعل الحب. ولا يمكن قلب الاشارة موضوع الحديث. ويحق التساؤل عها اذا كنت هنا مؤولاً كفءاً أكثر مما يجب الى درجة انني ذهبت الى اكثر مما يجب من سياقات في قراءة هذه الرسالة.

هذه نقطة اساسية، وقد تساعد على تحديد مكانة التأويل السيميائي بين المناهج التأويلية الاخرى. واود ان اقول ان هذا الملصق، على تواضعه، هو مثال لما يسميه امبرتوايكو «العمل المفتوح» (انظر كتابه: دور القارىء). فاذا سلمنا بأن العمل المفتوح يفضي بمسألة بلاغية نيابة عن ايديولوجيا معينة (ستحوله اذا وجدت الى عمل «مغلق») فانه يعلو ايضاً بهذه الوظيفة الاقناعية حينها يسمح

بالتأويل المتسع الذي يوجه نصه اللفظي، وان لم يحدده. وكمؤولين سيميائيين لسنا احراراً في صنع المعنى، بل احرار في العثور عليه باتباع الطرق الدلالية والنحوية والتداولية المختلفة التي تخرجنا من نطاق كلمات النص، أي اننا لا نستطيع ان نضفي أي معنى نشاء على النص، بل اننا نستطيع ان نضفي عليه كل المعاني التي نستطيع ربطها بالنص عن طريق الشفرة التأويلية. وفوق كل شيء يمكننا ان نولد المعنى بوضع هذا النص بين نصوص اخرى فعلية ومحتملة يمكن ربطه بهسا.

حتى الآن، كنا نتأمل في حركية الادبية في مواقف صغرى، مستوى واحد فقط تتم ازاحته من الخطاب الاعتيادي، ولا تعد الأفعال الاتصالية أدباً في العادة. وعند هذه النقطة سيكون من الضروري الانتقال الى النهاية الاخرى من الطيف اللغوي لتشفير أهم عناصر الأدبية، باقتضاب، وربطها أن امكن، بها يعرف تقليداً على انه اهم اشكال الادب. وتساعد القائمة التالية على تنظيم الأشياء:

- ١ \_ ازدواجية المرسل \_ تأدية الدور ، التمثيل
- ٢ \_ ازدواجية المتلقي \_ الاختلاس، الاستراق
  - ٣ \_ ازدواجية الرسالة \_ العتمة، الغموض
    - ٤ \_ ازدواجية السياق \_ الالماح، الخيال
      - ٥ \_ ازدواجية القناة \_ الترجمة، الخيال
- ٦ \_ ازدواجية الشفرة \_ متضمنة في كل ما ذكر اعلاه

إن أشكال الخطاب التي نميزها في انتظام بأنها أدب وهي المسرحية والقصيدة والقصة - تهيمن عليها الاعراف المدرجة هنا. المسرح هو الميدان المبني بناءً خاصاً لتسهيل تأدية الدور عند الممثلين، والاختلاس/ الاستراق عند المشاهدين. وتهيمن على القصيدة آثار صوتية واستراتيجيات لغوية تثير فينا الاحساس بالرسالة على أنها شيء فريد متميز. والقصة وصف مواقف وقص احداث لا تقدم لنا، بل يخلقها الخطاب كلها، متطلباً منا ان نتخيل ونتجاوب عاطفياً مع احداث لا نستطيع الدخول اليها اشخاصاً، برغم اننا قد نربط بينها وبين تجاربنا الشخصية.

تحتمل هذه النقطة بعض التوسع، مادامت تمس السؤال المفتاح في كيفية امكان الربط أو عدم الربط بين الانظمة السيميائية والعالم الظاهري أو التجريبي. والقضية التي اقدمها هنا هي أن سياقاً واحداً، متكوناً من معطيات حسية وتجريبية يشترك به المؤلف والجمهور، انها يستحضره دائماً سياق خيالي أو محاكاتي، سواء أكان واقعياً أو وهمياً ويقدم هذا السياق «الواقعي» الخلفية لما ندركه ونقيس به اي سياق خيالي أو تجريبي زائف يقدم لنا. وعند هذه النقطة يجب ان نتأمل في وجهة النظر القائلة بأن السياق «الواقعي» هو ايضاً خيال، مادام يعتمد على تجربة ماضية لم يعد الى توفرها من سبيل. وهذه النظرة صحيحة الى حد ما. اذ يجب ان نميز بين ما نتذكره من التجربة وبين التجربة ذاتها. وهكذا يجب التمييز بين ذكرياتنا عن تجربة حقيقية، وبين كل الافكار التي يمكن ان نحصل عليها عن اشياء لم يسبق لنا ان جربناها من خلال ادراكاتنا الحسية. وحين تشجب الذكرى، تفقد الاحداث من خلال ادراكاتنا الحسية. وحين تشجب الذكرى، تفقد الاحداث التي نتذكرها واقعها. ولكن هذا لا يعني انه لا يمكن توليد الخيال،

حتى نحاول ان نعيد تشكيل هذه الاحداث المتلاشية. فالعبور من التجربة الواقعية الى الماضي ليس خيالاً في ذاته، بل ان جميع محاولات اعادة تشكيلها هي الخيالات بالضبط. والخيال ليس ما يضيع، بل ما يتشكل. وتنصرف ذكرياتنا الى احداث اقتربنا منها اشخاصاً ذات مرة، مع نزوع للتأثير عليها من خلال حضورنا في الزمن الذي حصلت فيه. اما في سياق التجربة الزائفة للاحداث المتشكلة، فلسنا حاضرين باشخاصنا أبداً.

قد نشاهد اداء لمسرحية «هاملت»، لكننا لا نستطيع الدخول فيها أو تحويرها كخيال على الاطلاق. يمكننا ان نقاطع الممثلين، لكننا لن نستطيع التأثير على الشخصيات، التي لا نزيد لديها واقعية عن وجود والد «هاملت» أو مهرج الملك. لا نستطيع أكل الخوخ المرسوم، ولا شم الزهور، ولا فعل اي شيء للحيلولة دون وقوع الفعل المرعب. فهذه علامات الخيال أو الوهم، بحيث لا يزيد وجودنا في العالم المجسد عن مشاهدين شبحيين. ان العالم الذي يخلقه الخيال، إذن، سواء أكان قصة أم مسرحية، أم قصيدة هو سياق ندركه، وأكاد اقول، نخلقه حول الرسالة التي توجه افكارنا. ولكن وراء هذا العالم، أو حوله، يكمن العالم الظاهري الذي تتردد فيه اصداء الاحداث الخيالية. وما تعرفه من تجربة الحب واللهفة ، من الوداد والكره ، من المتعة والألم ، نحشده في الاحداث الخيالية ـ بالضرورة لائنا نريد لكل نص ان يكون نصنا نحن. ويتضح ما نجده في الخيال ليكون عالمنا الظاهري، ويساعدنا في اضفاء المعنى والقيمة والاهمية ليكون عالمنا الطاهري، ويساعدنا في اضفاء المعنى والقيمة والاهمية على الأحداث والمواقف المنفردة التي تواجهنا في الحياة.

ويصر كثير من الخيالات والقصص، بالطبع، على ان سياقها ليس بخيالي، وإنها تتحدث الينا مباشرة عن اشياء حولنا. وتدعي خيالات غيرها ان سياقها يكتنز بالخيال والتخيل، وان عالمنا الواقعي لم يصل الى عوالمها الخيالية بيد التلوث. وكلاهما بالطبع على خطأ. فعالمنا وحياتنا ومعرفتنا التي اكتسبناها مما اتاحت لنا حواسنا ان ندركه، شيء معنا دائمًا، ونحن نعرف من تجاربنا الحسية ما ياثل أجمل الآنسات، واقسى الغيلان، واشجع الابطال في وادي الجن (fairy land) ويقوم جزء كبير من كفاءتنا على قدرتنا في الربط بين عالمي الخيال والتجربة. ويصر كثير من أدبنا تماماً على هذا الربط نفسه.

حين يسمح كاتب ما بان يسمى كتابه «وينزبيرغ، أوهايو» مثلاً، فان هذا العنوان يسمى معاً مدينة خيالية وولاية واقعية [من الولايات المتحدة] مدعياً ان هذا محض خيال. نعم، لكن له سياقاً واقعياً ايضاً. وحين يسمى كاتب كتابه «أهالي دبلن»، ويضفي اسماء خيالية على شخصياته التي تعيش في اسماء مدينة واقعية، فانه لا يطلب منا ان نستعمل الخيال كصنعة محض، بل كمعلومات عن الطريقة التي يتصرف بها أناس حقيقيون في مكان واقعي. ولا ينبغي ان نرى في هذا تدنيساً مأسوفاً عليه لفن جميل من نوع آخر، بل يجب ان نرى فيه توكيداً قوياً للوظيفة المعرفية للادب، التي هي جزء اساسي فيه. والسياق الواقعي حاضر دائماً، ولا يمحوه السياق الخيالي، بل يحمل بعض جوانبه الى بؤرة ما من تفحصنا. وكل حكايات الجنيات تروي لنا شيئاً عن الواقع.

يولد كل من المسرحيات والقصص سياقات خيالية ، كما قلت ،

غير ان الاداء أو التمثيل (سواء أكان لمسرحية خاصة، أم لقصة معدة درامياً لمناسبة ما) يغير الطريقة التي يتم بها توليد السياق الخيالي. (كذلك الامر، بالطبع، بالنسبة الى السينها، غير ان تشفير الافلام الخيالية يحتاج الى معالجة مستقلة). وتقلل الصياغة الدرامية التي يقوم به الممثلون للمواقف الخيالية من الحاجة الى التخيل القصصي بها الممثلون للمواقف الخيالية من الحاجة الى التخيل القصصي العبء التأويلي الى المنتج والممثلين، في حين يتيح لكل مشاهد أن يغمر تأويله أو تأويلها في الاستجابة الجمعية للجمهور. وينقسم عبء الادبية في المسرحية الحية الى عدد من الجوانب الاتصالية، ولكنه يهيمن عليه موقف التمثيل والاداء نفسه.

ويمكن اداء القصائد وتمثيلها ايضاً، وهي تولد بالتأكيد سياقات خيالية، ولكن لابد من البحث عن السمة المهيمنة على التأليف الشعري على مستوى الرسالة نفسها، حيث تكشف عن نفسها الستراتيجيات اللغوية مثل النظم، والتصوير المجازي وغير ذلك. وكها تكون القصائد خيالية باستمرار، تستعمل المسرحيات والقصص، بانتظام، مصادر الشعر اللغوية. وتشري كل هذه الاشكال الثلاثة بانتظام مرجعها السياقي بالاشارة الى أفعال اتصالية اخرى بوساطة بالتضمين، والالماح، والمحاكاة الساخرة، وختلف الطرق المكنة لتوليد سياق سيميائي وتناصي بكل معنى الكلمة. وأهم الأعهال الادبية هي تعليقات على شكلها الخاص، وعلى الموروث أو الموروثات النوعية التي تستمد وجودها منها. لابد ان تتضمن دراسة الادب، إذن، دراسة العملية الاتصالية بشكل عام ـ أو السيمياء ـ ولا سيها تطور الشفرات الفرعية (subcodes) التي تضفى الأشكال على مختلف تطور الشفرات الفرعية (subcodes)

الأنواع التي تطورت في مجرى التــاريخ الأدبي.

وكما بينت، فإن الاشكال التي نميز فيها الأدب بمنتهى اليسر اعني المسرحية والقصيدة والقصة ـ برغم انها تستثمر المصادر الإتصالية التي تحدد شفراتها وسهاتها الخاصة، فإنها تستعير بحرية من تشفير اشكال أخرى. كل «شكل» هو مجرد نظام تشفير (codification) لبعض الإجراءات الاتصالية التي ثبت تأثيرها على مر الزمن. صحيح ايضاً ان بعض الاشكال الاقل ادبية غالباً ما ترجع الى شفرات الادب لأسباب خاصة بها. وكثيراً ما تثير المقالة نقاشاً بخصوص منزلتها: هل المقالات أدب، أم ليست أدباً؟ الجواب، فيها يبدو في، بسيط. المقالات ليست ادبية بالضرورة، بل تصير ادبية بقدر ما تتبنى السهات المهيمنة في اي من اشكال الادب الثلاثة الرئيسية. وكلها زاد الالماح والتخييل القصصي في المقال، زاد تبني المؤلف لدور، أو اقتراحه دوراً على القارىء. وكلها زاد رنين اللغة وتصويرها المجازي، صارت المقالة (أو الرسالة، أو الصلاة، أو الكلام الخ) اكثر أدبية.

واخيراً يجب ان يتضح انه لا ينبغي الخلط بين الادبية وبين القيمة. كل المسرحيات ادبية، لكن ليست كلها قيمة على السواء. وقد تتعلق أسباب تقييمنا لمسرحية ما بوظيفتها، أو بشكلها. وإذ ان العمل الأدبي يشير الى تجربتنا ككائنات انسانية حية، فقد نقيمه استناداً الى ما ندعوه (حقيقته) أو (صوابه)، وهي ليست خاصية شكلية، بل قضية مطابقة بين الرسالة وسياقها الوجودي. وهذا ما يفتح الباب على مصراعيه لحوار واسع يتعذر تناوله هنا. ويكفي ان نلاحظ ان التشفير الادبي للخطاب ستراتيجياً شكلية، ووسيلة بناء تمكن مؤلف الخطاب

من ايصال بعض انواع المعنى. قد نقيم، بالطبع، بعض الاقوال الادبية استناداً إلى روعتها الشكلية في الاساس، ولكننا ايضاً قد نقيم اقوالاً ادبية استناداً إلى البصيرة التي توفرها لنا عن بعض جوانب الوجود، وقد يكون من الحهاقة الادعاء ان الأمر كذلك، لمجرد إنه لا ينسجم مع التشفير الشكلي.

يعني هذا، بالطبع، ان طالب النصوص الأدبية ومعلمها ينبغي ان يكون لديه شيء من المؤرخ وشيء من الفيلسوف، اذا اراد أو ارادت الاقتراب من الفهم الكامل للنصوص، بل حتى شيء من الشخص العادي. ويفترض كثير من الاعمال الادبية التجربة الحياتية كجانب من سياقها الذي يشترك فيه المؤلف والقارىء. وترفض بعض الأعمال ان تنفيت لنا حتى ننضج بها فيه الكفاية. وتنغلق علينا أعمال أخـري حين نفـقد قدرة الوصول الى السياقات نتيجة الكبر أو النسيان. ولا يمكن ان توجد دراسة ادبية بوصفها دراسة شكلية خالصة. وكل محاولات اختزال الدراسة الادبية الى هذا المستوى فقط مضللة، ان لم تكن ضارة. وبقدر ما تصر الدراسات السيميائية على ان الاتصال هو قبضية انظمة شكلية خالصة، فقد تكون مضللة ايضاً، ان لم تكن ضارة. ويزعم كثير من السيميائيين ان معنى الاشارة أو الكلمة هو محض وظيفة لمكانتها في نظام تبادلي، واستعمالها في موقف تتابعي. غير انني اود ان اقـول ان المعنى وظيـفـة التـجـربة الانسـانية أيضاً. وستبدو الكلمات عند من جربوا اموراً مثل الزواج أو الثكل تدل على اشياء نحتلفة عها تدل عليه عند من لم يجربوهما. ويعتمد كثير من الأدب على محاولات توليد معادلات سيميائية لتجارب يبدو انها تفند الازدواجية في إشارات محضة.

والآن ، وقد اجريت النصحيح الضروري على الصور المتطرفة من النظرية الشكلانية والبنيوية، لابد ان اختمه باعادة تأكيد موقفي الخاص كدارس للسيمياء الأدبية. ولقد كانت خلاصة ما دعوت اليه هنا ، هو الكشف عن الطريقة التي تكون بها الخصائص الشكلية للادب نتيجة لعملية تضاعف وتعقد السات الاعتيادية للاتصال الانساني. ويجب ان تقوم هذه الفعالية على أساس المتعة المتأصلة في العمليات السيميائية نفسها . في قدرتها على توليد وإيصال المعنى \_ الذي هو ركن لا غنى عنه في الوجود الانساني. وعبء الاشكال الأضافية في التشفير على اللغة لكى تولد نصوصاً أدبية فيه عنصر قوي من العبث أو اللعب، وقدر اكبر من المثاقفة الإنسانية. والمضى إلى ما وراء الضروري نموذجي في العالم، كما في الفن. وإن المهارات التي تتضمنها عملية خلق وتأويل البني الادبية البالغة التعقيد التي افرزتها ثقافتنا في العصر الحاضر، ذات رتبة عالية، وتتطلب تدريباً يتجاوز مجرد الكفاءة اللغوية لتطويرها وتكمن وظيفة سيمياء الادب في قدرتها على اضاءة هذا التدريب، وتقديم العون في التركيز على المهارات الاتصالية المطلوبة لاكمالها. وتكمن قيمة هذا التدريب الادبي بالنسبة الى ثقافتنا كلها في ان الناس المتدربين على هذا الضبط السيميائي في الدراسة الادبية قد يستعملون هم انفسهم وسائلنا الاتصالية لتوليد الأفكار التي نحتاجها للابقاء على ثقافتنا حية وتعمل في زمن من المؤكد انه سيحملنا الى نقطة اندلاع اللازمة .





لنبتدىء بأقصر النصوص الشعرية في اللغة الانجليزية، اعني «مرثية» ل. و. س. مرون (W.C.Merwin) .

### « مرثیة »

## سأعرضها على من

(ELEGY)

#### (Who Would I show it to)

بيت واحد ، وجملة واحدة غير منقوطة ، لكنها تشي بصيغة السؤال في نحوها وتركيبها في الذي يجعل منها قصيدة؟ بالتأكيد لولا عنوانها لما كانت قصيدة. غير أن العنوان وحده لن يؤلف النص الشعري. وليس في وسع العنوان والنص الشعري معاً أن يخلقا قصيدة بمفردهما. وإذا اعطي «القارىء» العنوان والنص فانه سيستحث على خلق القصيدة. لن يكون مجبراً بالطبع، غير أن المكنات المتاحة له لا توفر له اكثر من هذا. (انني استعمل ضمير المذكر للقارىء هنا، لا لأن جميع القراء ذكور، بل لأنني، ولأن قارئي المفترض ليس مجرد إنشاء خالص، بل نسخة مثالية منى شخصياً).

## كيف نستخلص القصيدة من نص كهذا؟

هناك شيئان فقط يمكن العمل عليها: العنوان والسؤال الذي يصوغه بيت عامي مفرد. وليس البيت عامياً فقط، بل انه نثري لا تزيد اية كلمة من كلهاته عن مقطع واحد، وينتهي بحرف جر، فهو بيت يتفق جميع ناطقي الانجليزية على قوله. وبمعنى من المعاني فهو مفهوم تماماً، لكنه بمعنى آخر معتم وغامض. فضائره الثلاثة . . .

(من \_ أنا \_ ها) Who - I - It (من \_ أنا \_ ها) Who - I - It (من \_ أنا \_ ها) الشرطية والمرافق المرافق المرافق المرافق المرافق المحلومات التي يتطلبها جعل الجملة البسيطة ذلت معنى ومفهومة. ولابد للقارىء من توفيرها.

لكي يجعل القارىء من هذا النص قصيدة ينبغي له أن لا يكون مليًا بالانجليزية فقط، بل ان يكون مليًا بالشفرة الشعرية ايضاً، شفرة الرثاء الجنائزي كما مارسته اللغة الانجليزية ابتداء من عصر النهضة حتى الوقت الحاضر. ان «الكلمات المكتوبة على الصفحة» لا تشكل «عـمـلاً» شعرياً مكتملاً ومكتفياً بذاته، بل تشكل «نصاً» أو مخططاً أو اطاراً عاماً لا يكتمل الا بمشاركة فعالة من قارىء مطلع على نوع المعلومات الصحيحة. وفي هذه الحالة فان قسمًا من المعلومات ينطوي على معرفة شخصية بالموروث الرثائي من حيث اجراءاته، ووسائله وافتراضاته، وقيمه. ولابد للقارىء ان يعرف اعمالاً مثل (لسيداس) و (ادونیس) لـ (شیلی) و (فی الذکری) لـ (تنسون) و (حین یتفتح الليلك في الخارج) لـ (وتمان)، و (رفض النواح على موت صبى احتراقاً في لندن) لـ «توماس» . . . الخ. من اجل قراءة هذه القصيدة قراءة حقة. وفي الواقع يمكن القول انه كلما وضع المرء نصب عينيه مراثى اكشر في حالة قراءة قصيدة رثاء، ازداد جمال القصيدة المقروءة وغناها، بل قد اذهب ابعد من ذلك، فاقول: أن معرفة الموروث النقدي لاعتراضات الدكتور جونسن على قصيدة (ليسداس) مثلاً أو نقد وورد زورث للغة الشعرية تغنى قراءة المرء لهذه القصيدة. فالقصيدة بالطبع هي نوع من الرثاء المضاد للرثاء، أي انها ليست مجرد رفض للنواح بل رفض كتابة قصيدة طنانة، بليغة بكائية، راضية،

مرضية (وبكلمة واحدة؛ رثائية) على الاطلاق.

فعل قراءة القبصيدة، اذن، ينطوى على معرفة خاصة بموروثها وينطوى ايضاً على مهارة تأويلية خاصة. واشكال القصيدة القصرة المكتوبة كها طورتها اللغة الانجليزية عبر القرون القليلة الماضية يمكن اعتبارها صيغ محاكاة مضغوطة أو مقتطعة أو منتزعة لصيغ لفظية اخرى ، ولاسيها المسرحية ، والقصه ، والخطبة العامة والمقالة الشخصية. ويستعصي الخوض في اسباب ذلك هنا، لكن الحقيقة ستكون ماثلة لكل من يتأمل هذه القضية. فالقصائد القصيرة التي نكتبها هي في الاغلب نسخ اجمالية مختصرة لما يمكن اعتبارها بسهولة نصوصاً تأملية أو خطابية أو سردية أو درامية. وهي غالباً ما تكون توليفاً من انهاط الخطاب هذه ومن غيرها. فالمونولوج الدرامي كما طوره روبرت براوننغ يشبه كلمة لاحدى الشخصيات في مسرحية (برغم انه اطول من معظم كلمات الشخصيات). غير ان علينا لكي «نقرأ» مثل هذا المونولوج ان نتصور حالة أو مقاما أو سياقا أو غير ذلك. فالمونولوج الدرامي «يشبه» المسرحية لكنه يقدم من المعلومات أقل عما تقدمه المسرحية، فارضاً علينا ان نستخلص هذه المعلومات من حل شفرات المونولوج نفسه في ضوء فهمنا للنموذج الصنفى. وتعمل اكثر القصائد القصيرة بهذه الطريقة فهي تفرض كلا من المعرفة الخاصة والمهارة الخاصة لكي تكون «مقروءة».

لكي نفهم «المرثية» يجب ان نستجمع السياق من المفاتيح التي يزودنا بها النص. فنضمير الغائب (ها ـ ١٦) في «سأعرضها على من»

يعود بالطبع على المرثية نفسها. أما ضمير المتكلم (أنا \_I) فهو الكاتب الضمنى للمرثية، ويعود (من ـ Who ) على جمهور القصيدة. لكن العبارة الفعلية «سأعرض على» تشير الى وضعية مخالفة لذلك. على من سأعرضها اذا ما كتبتها؟ وهذا يعني بالمقابل ان شاعر الرثاء الضمني يضع في حسبانه شخصاً واحد يعلو تقييمه على تقييم الجمهور الضمني الذي تتوجمه اليه القصيدة، ويعنى ايضاً ان موت هذا الشخص بعينه هو ما تصوره القصيدة. ويرى الشاعر انه لو مات هذا الشخص فسوف يموت استلهامه. فحين لن يكون هناك من يكتب لاجله لن تولد قبصيدة. وهذه القبصيدة ليست فقط «رفضاً للنواح» مثل قصيدة ديلان توماس، بل انها رفض للرثاء ايضاً. ان الموروث الرثائي بكامله ينصرف اخيراً عن النواح الى القبول والاحساء والتجديد، اى انه يعود لشؤون الحياة، مرموزا اليهاهنا بفعل كتابة القصيدة نفسها. والحياة تبقى على ماهى عليه، فهناك جمهور، والشخص المرثى سيعيش عبر انجازاته واثاره ومخلفاته، بل انه (وليس ذلك باضعف الايان) يعيش في قبصيدة الرثاء نفسها. أن مرون يرفض هذا كله. فلو انني كتبت قصيدة رثاء لـ (س) وهو شخص اعتدت ان اكتب له دائمًا، فلن يستطيع (س) ان يبقى حيا ليقرأها، ولذلك فلا داعى لكتابة مرثية للشخص الوحيد في حياتي الذي يستحق المرثية بحق. وبالتالي فلا داعي لكتابة المرثية اصلاً. واخيراً فان هذه القصيدة المسهاة «مرثية» هي ليست مرثية بالطبع.

أتراني أتكلف التأويل؟

لو انك ذهبت في الاتجاه الصحيح فلن يكون هناك تكلف. كل

المراثي المكتوبة منذ البدء تشري فهمنا لهذه القصيدة. وكل تشعبات المقام التي يمكن تطويرها من استشفاف لمحات هذا البيت الواحد هي ايضاً مرتبطة به. لا ريب ان المرء يصل في اي سطر الى نقطة يتناقض فيها التأويل، غير ان نقطة الصفر تبقى بعيدة عنه بغير حدود. ولو أمعنا النظر سيميائياً، لوجدنا ان الجوانب المهمة في هذا التمرين التأويلي الصغير هي الآتية:

ا ـ لكي نقرأ قصيدة ما ينبغي لنا ان نعرف موروثها النوعي (اي ما يسميه جيرار جينيت: جامع النص architext وعدداً من نهاذج ذلك النوع.

٢ ــ لابد ان نكون ماهرين في فرز عناصر النص (السردية، الدرامية، الخطابية، الشخصية) الغائبة بسبب الطبيعة الاجمالية التي تعتمد الحذف البلاغي في الخطاب الشعري.

ويشير هذان الجانبان، اذا جمعنا بينهها، الى المقدمة الكبرى في اية دراسة سيميائية للشعر، وهي ان القصيدة نص يرتبط بنصوص أخرى، ويتطلب مشاركة فعالة من قارىء ماهر قادر على تأويله.

أن النصوص الاخرى ليست بحاجة الى ان تكون اجزاء من موروث اقرته الثقافة «الرفيعة» فقد لا تزيد عن كونها مأخوذة من الموروث الشعبي، كها ستوضح لنا قصيدة قصيرة من قصائد «مرون» عنوانها «حين تنتهى الحرب»:

حين تنتهي الحرب سنتباهى بالطبع ان الهواء سيطيب للتنفس اخيرا
والماء سيروق لسمك السلمون
وسيهاجر صمت السموات اكثر اكتمالا
سيعتقد الموتى ان الاحياء يستحقونها
وسنعرف من نحن
وسنتطوع جميعاً مرة أخرى

هذه قصيدة من قصائد الستينات. وقد يفسرها المرء بالاحالة الى حرب «فيتنام» غير ان هذا التأويل ليس سمة ضرورية من سهات تأويلها. بل ان ما يكتسب اهمية اكبر بكثير فيها يخص طريقة توصيل المعلومات فيها، هي اغنية شعبية كان يتغنى بها الجنود والبحارة في حروب عديدة (وقد غنيتها بنفسي في عدة موانىء؛بدءاً من ميناء «نيوبورت» في «رواد ايلند» حتى ميناء «يوكوسوكا» في اليابان خلال العمليات البوليسية [الامريكية] في كوريا) أملاً بالتسريح من الخدمة العسكرية. وتبدأ على النحو الآي: «حين تنتهي الحرب سنتطوع جميعاً مرة اخرى» وهذه الازمة تتكرر مراراً ثم تنتهي به «نريد بحق الجحيم نريد» و «في جحر خنزير نريد». تعتمد الاغنية الشعبية على لازمة ماخرة بسيطة: «سنطوع مرة اخرى» تستمر حتى البيت الاخير حيث ترفض العاطفة رفضاً قاطعاً.

لقد اعاد مرون صياغة عاطفة الاغنية الشعبية، قائلاً: لا نعتقد اننا سنتطوع مرة اخرى، لكننا سنفعل مكرهين. من الناحية الشكلية لقد فعل ذلك بانتزاع البيت الاول من الاغنية الشعبية. «حين تنتهي

الحـرب سنتطوع جميـعــاً مـرة اخرى» ــ وصبغ قصيدته بطابعها. فيصير أول بيت في قـصـيـدته (حين تنتـهي الحرب) وآخر بيت فيها (سنتطوع جميعـاً مـرة اخـري) وفـيها بين البـيتين تكمن المادة التي تجعل من هذا النص قصيدة بالنسبة الى القارىء المعد لقراءتها. ويمكن لهذه المادة ان تعيننا على توضيح بعض مبادىء الخطاب الشعرى كما صاغها «ميشال ريفاتيرا في كتابه السيمياء الشعرا. ان الكيفية التي تنمو بها القصيدة من الاغنية الشعبية باستخدام النفي negation أو التقديم والتأخير (inversion) هي احدى السيات النمطية في الخطاب الشعرى. فالنصوص تنبثق من نصوص متداخلة (intertexts) آخر، أو من قوالب (matrices) يقـدمـها الموروث المتواتر. وما يطوره مرون في مادته هو ايضاً شعري في جوهره طبقاً لمعايير ريفاتير التي اقبل بها الى حد معقول. ما يفعله مرون بهادة القصيدة النواة هو انتقاله التدريجي من النثري الى الشعرى، قبل ان يتراجع الى الخطاب النشرى في البيت الاخير الذي غيرت المادة السابقة هيئته الان. ولنتمعن الآن في كيفية عمل القصيدة: «حين تنتهي الحرب/ سنتباهى بالطبع، هذه الجملة نثرية تماماً، اي انها لا تحتوى على اشكالية نحوية، أو تركيبية، أو دلالية بالنسبة الى القارىء (مالم يتوجب على القارىء نفسه ان يفرض على الجملة علامات الوقف ويضعها في مكانها الصحيح). فليس بالجائز لاحساس القارىء بالنحو ان ينصرف الى تأويلها على نحو سلبي، بل ان يتناوله على نحو ايجابي في استخراج القصيدة من النص. أما القرائن النحوية فهي من الوضوح بحيث لا يستعصى وضع علامة نهاية الجملة.

هنا تبرز مشكلة صغيرة ، إذ يمكن انهاء الجملة بعد كلمة (نتباهي)، وبذلك أما ان تكون عبارة (بالطبع) نهاية للجملة الاولى أو

بداية للجملة الثانية. وهذه مسألة غير مهمة، غير انها اشعار بورود «تجاوزات نحوية Ungrammaticalities» دالة لاحقة. فكلما واصلنا القراءة واجهتنا فخاخ أو دعوات اخرى لمد حدود التشفير النحوى والدلالي. اذ ما دام النص يفتقر الى علامات التنقيط النثري التقليدي، فان اعراف التنقيط الشعري تزداد الحاحاً. والابيات تبدأ بحروف كبيرة وتنتهي بفراغ. كل بيت هو وحدة منفصلة تشبه جملة منفردة. ومن هنا، وبالرغم من أننا قد نصادف مكاناً نشرياً لوهلة ما في ما بين الأبيات، فنحن مدفوعون ايضاً الى اجراء قراءة تختلف نوعا، مع اختلاف عناصر كل بيت بوصف وحدة نحوية. ولو اخذنا البيت التالى: «سنتباهى بالطبع ان الهواء سيكون»، بوصف وحدة نحوية قوية، أو جملة مكتملة مفيدة، لوجدنا ان التوازي بين «سنكون متباهين، و السيكون الهواء، يسحب هاتين العبارتين اللتين تنطويان على فعل كينونة نحو الازدواج (أو العبارة الجامعة zeugma كما في البلاغة) في الظرف المسند (متباه). لكن كيف سيكون الهواء متباهياً؟ مستحيل! بالتأكيد لا يريدنا الشاعر ان نفكر جذه الطريقة، ولست اريد ذلك ايضاً. فقد بيّن «رومان جاكوبسن» على نحو مقنع ان التوازي بين مختلف الانباط هو السمة الرئيسة في نحو الشعر. فالعبارة الجامعة المكنة، باستحالتها الدلالية تقع في البيت الثاني من القصيدة، دون ان تلح على انتباهنا لها. فيضلاً عن ذلك فان هناك صيغاً شاذة صارخة يصعب اغفالها.

يسمح لنا النص، عند هذه النقطة، ان نصوغ جملة ثانية بسهولة، حيث نصل الى وقفة كاملة مريحة عند نهاية البيت الثالث (سيطيب الهواء للمتنفس اخيراً). ان المشكلة الوحيدة هنا هي الجهد الدلالي

الضئيل الذي يوجب العثور على علة سببية للربط بين طيب الهواء واعتداله وبين نهاية الحرب. وهذا يعني تهديداً لما يسميه ريفايتر: «المحاكاة»، اي قدرتنا على رد الحالة المرجعية الى الاشياء التي يشخصها النص بوضوح. ولو اننا فهمنا ان الهواء سيطيب بمعنى حرفي، فاننا حينئذ نقرأ كلمة (هواء) قراءة محاكاة، اما لو اخذنا الكلمة، من ناحية اخرى، مجازياً، فاننا سننساق من قراءة المحاكاة الى ما يسميه ريفاتير بالقراءة السيميائية وافشال الاستحالة الدلالية للمحاكاة صفة كثيرة الوقوع في النصوص الشعرية، وفي الحالة الحاضرة فان المجازات القريبة مثل (يتنفس الصعداء) تحتل الفضاء الدلالي الذي تحتله عبارة (سيصلح الهواء للتنفس). غير ان الشاعر افضى بالتعبير المدجن وسمح لغرابة الصورة بأن تدرك ثانية. ثم الغوب بوصفها نوعاً من اللغو، وليس بوصفها رسالة في شفرة اخرى.

وتستولي علينا غرابة التعبير الشعري، تماماً مع البيت الرابع. (الماء سيروق لسمك السلمون). ان الانتقال من الهواء الى الماء مسألة طبيعية، فهما عنصران اوليان كثيراً ما اقترنا في الخطاب الشعري. غير ان العلاقة السببية بين نهاية الحرب واعتدال الهواء يصعب ان تصل الى الماء. قد يقال: حسنا بعد انتهاء الحرب حتى الماء سيطيب مذاقه. ربها، لكن سمك السلمون في الماء، وهذا ما لا ينسجم مع هذا التفسر.

ينبغي ان يكون في داخل كل قارىء شعر، قارىء نثر. والجهد المبذول في جعل نص شعري قصيدة يتطلب زيادة في الطاقة تفيض عن

افشال التأويلات النثرية. وإذا لم يجهد القارىء نفسه في مشهد نثري، فلن تحضر القراءة الشعرية. والمهارة التي يتطلبها التأويل الشعري تتضمن اهتهاماً قوياً بالمعنى النثري مقروناً بالاستعداد للاندفاع وراء المعنى النشري لتوليد معان جديدة. وهذا يعني، بعبارة سيميائية، انه تمكن اعادة صياغة أية شفرة راسخة في التأويل، سواء كان نحوياً أو معجمياً. ولاشك ان في ذلك عملاً انتاجياً تعود مكافأته المباشرة على اغناء التأويل نفسه، وتحويل النص الى قصيدة غير ان هناك مكافآت أخريات اعظم لمن يقوم بالتأويل الفردي، إذ انه يكتسب مرونة وطواعية ومهارة لغوية، فضلا عن امتلاكه لشفرات دلالية ونحوية غيسة.

وحين يعود صاحب التأويل الى القصيدة فلابد من ان يهتم بسمك السلمون. فقد ظهر بصورة طبيعية في الماء عبر عملية اقتران اليفة هي: الكناية. غير انه لا يناسب الصورة نحوياً ومنطقياً (أو سبباً). فلو كان علينا ان نقرأ البيت بصفته جملة كاملة مكتملة، فان سمك السلمون يجب ان يقرأ (رائقاً) ايضاً مع الماء. وليس هذا بصعب عن طريق المحاكاة وحسب، بل انه مستحيل ايضاً. وعلى صاحب التأويل ان يبدأ عند هذه النقطة بالتساؤل عما إذا لم تكن الاستحالة ذات سطوة على القصيدة كلها. فالهواء الرائق قريب جدا من الاستعارة الجاهزة سلفاً التي ماتت وتحولت الى تعبير متحجر، وبذلك نتنفس الصعداء بحق في تأويلنا لهذه الاستعارة. اما سمك السلمون الرائق فيجب ان يعطينا وقفة مناسبة. فربها كان بوسعنا ان نحل هذه المشكلة بافتراض وجود شيء قبل سمك السلمون، وبذلك نقفز الى الجملة التالية حيث تنسجم تماماً مع الفعل (يهاجر) خالقين

تركيباً اليفاً قديهاً. فسمك السلمون والهجرة متلازمان تلازم سمك السردين والزحام. وبذلك نطمئن الى هذه الاقترانات الاعتيادية.

غير ان النصوص الشعرية مصممة لكي تثير فينا القلق قبل كل شيء. ويجب ان نقدر اي اطمئنان نحصل عليه منها. (سمك السلمون وصمت السموات سيهاجران اكثر اكتمالاً). هاهي الجملة الجديدة الأخرى، وهي تعمل بشكل مقبول من الناحية القواعدية. غبر ان ما يسميه ريفاتير (التجاوز النحوي) يرد على مستوى الدلالة والمحاكاة، وليس على مستوى النحو في هذه الجملة. نعم، سيهاجر سمك السلمون بعد الحرب، كما كان يفعل دائمًا دون ريب، فهو معد وراثياً على هذا النحو. غير ان هجرته جزء من نظام الاشياء على الارض ولا يمكن ان تروق. ولا يتفق (صمت الساوات) مع الموجودات الارضية الزمنية مثل الهجرة والاعتدال والصفاء. فهو لا يمكن ان يروق أو يهاجـر. وباتبـاع الشـاعـر في محاولتـه الكنائية يقف امامنا جدار من النفي والتهكم الكوني. ان تمزيق المحاكاة مطلق، . ويقودنا إلى ان نقرأ مستوى من الإنكار التهكمي في كل ما يؤكده الشاعر. فالمنطوق النصي عن الصمت السهاوي هو النظير الشعري لمنطوق الاغنية الشعبية عن جحر الخنزير، وهما بوسائلها المختلفة تناقيضان يكفى ما بهما من قوة الى توجيه اصحاب التأويل كافة الى نوع من القراءة التهكمية.

وحين يقول النص: (سيعتقد الموتى ان الاحياء يستحقونها) و (سنعرف/ من نحن) فانه يقدم لنا صياغتين بسيطتين نحوياً، ولكنهما معقدتان دلالياً ومشحونتان بالتهكم. وتأتي «الواو»، الرابطة البريئة، التي تنبهنا الى اختتام القصيدة الوشيك، لتربط بين هذه الصياغة وما سبقها. ولكن في حين كانت الصياغات متوازنة، أو منفية بالتهكم، فان الصياغة الاخيرة صائبة ومباشرة تماماً على الرغم من انها ناتئة، تنضح بالسخرية التي تفيض من صيغ التهكم السالفة. ان واقعة تطوعنا جميعاً مرة اخرى واقعة اكبدة مثل هجرة سمك السلمون. فهؤلاء نحن. لن نتطوع بالمعنى الحرفي، اذ القصيدة بكاملها هي استعارة ممتدة، وامثولة عن جانب من الطبيعة الانسانية الحقيرة، وهي كوننا نتطوع مرة واخرى في سياق تدميري، دون ان نعبأ بالهواء، والماء، والمخلوقات الحية، والموتى، والارض والسهاء. وهنا اختلف مع «ميشال ريفاتير». فحيث يكتفي بالاشارة الى الطريقة التي تقطع مها النصوص صلتها المباشرة بالمحاكاة، أو الارتباط المرجعي بالواقع، اصر على أنها في حالات عديدة، ان لم يكن في اغلب الحالات، تقفل عائدة على نحو رمزي نحو المرجع مراراً. وهذا يعني، اننا نحن القراء والمؤولين نستبطنها فنحملها إلى نهاياتها.

إن مشكلة العلاقة بين النص الشعري والعالم الخارجي هي حالة خاصة من موضوع نقاش اكبر حول صلة الاقوال اللغوية بالعالم، أو بعبارة أدق، حول صلة الكلات بالاشياء. ودون ان احاول فض هذا النزاع، أو حتى ان اطرح هذه القضية بقوة، اود أن أتناول التأويل السيميائي للشعر فيها يتعلق بقضية اكبر. ولقد قام «بول ريكور» بانجاز هذا التناول ، في دراسته «سطوة الاستعارة» (تورنتو ١٩٧٧) غير ان انجازها لم يكن موفقاً، ان لم نقل انه كان مضللاً مما يتطلب تمحيصاً جاداً.

في الفصل الثالث المعنون بـ «الاستعمارة وعلم دلالة الخطاب» يقترح علينا بول ريكور «تمييزاً بين السيمياء Semiotics وعلم الدلالة -Semantics) ، ويعود هذا التمييز الى اللغوى البنيوي الفرنسي «اميل بنفنست». ثم يستشهد ريكور بصفحات عديدة من كتاب بنفنست (مشكلات علم اللغة العام) يناقش بنفنست فيها مستويات التحليل اللغوى ابتداء من الكلمة والجملة حتى اكبر وحدة لغوية ـ وهي الخطاب. ومن مناقشة بنفنست الحقيقية نستطيع ان نلاحظ امرين: الاول انه لا يقيم اى تمييز بين السيمياء وعلم الدلالة، والثاني انه لم ينظر ابداً، وعلى اي نحو، في العلاقة بين اللغة والعالم، والتمييز الاساسي الذي يقيمه هو تمييز بين «اللغة بوصفها نظاماً اشارياً»، و «اللغة بوصفها وسيلة اتصال». وهو ببساطة تمييز يعيد صياغة ثنائية سوسير في اللغة والكلام. فالمعنى في اللغة بوصفها كلا ـ عند بنفنست \_ هو نظام نسقى، اما المعنى في الكلام أو التعبير الخاص فسياقي. وبأبسط التمييزات في الدراسات السيميائية، فإن المعنى في اللغة كنظام قبضية دلالية، اما في الجملة المفردة فان المعنى يتأثر بالمعنى النحوي، وفي الكلام او الخطاب فان اشكال المعنى الاخرى تشكلها التداولية: اى الصلات بين المتكلمين ومقام خطابهم.

وهذا شيء بسيط للغاية، لكن ريكور يترجمه الى التمييز الذميم التالي، الذي اشرك فيه «بنفنست»: لا تعي السيمياء Semiotics سوى علاقات داخل اللغة intralinguistic، بينها يهتم علم الدلالة semantics بالعلاقة بين العلامات والاشياء التي تشير اليها، وهذه بالتالي هي العلاقة بين اللغة والعالم. (س ٤٧). ولسوء الحظ، فقد انشغل ريكور نفسه وبنفنست وعدد آخر من اللغويين عن اظهار كيفية نفى «العلاقة»

بين اللغة والعالم. فالاحالة الى العالم ليست ثابتة في اللغة. بل هي وظيفة متقلبة للكلام، او القول، او الاتصال الانساني. ولم يشيء ريكور، أو بالاحرى لم يشخص تجريدات كالسيمياء وعلم الدلالة فقط، بل انه نسي ما اشار اليه من اختلاف بين الكلمات والقضايا. ففي نظامه لا تشير الكلمات الى الاشياء، بل تشير اليها القضايا أو الجمل. إما من وجهة نظر بنفنست، فان الجمل ليست لها معان لان لها احالة الى الخارج، بل لانها اجزاء من بنى مطردة اكبر فهي تكون ذلت معنى حين تكون في سياق استطرادي خاص، و «إحالة» ها ليست الى ذلك السياق فقط. وبذلك يقفز قفزة غير هينة من الكلمة إلى العالم.

لقد تطرقت الى ذلك مطولاً وربها بقليل من الاهتهام لانها قضية مهمة لا تحلها تمييزات كالتي يقيمها بول ريكور بين السيمياء وعلم الدلالة. فالاحالة في الواقع ما تزال موضوعاً حيوياً عند السيميائيين. ولا بد ان نتذكر، في اهتهامنا الخاص هنا، اي سيمياء الشعر، ان جاكوبسن لم يستبعد الوظيفة المرجعية من التعبير الشعري ابداً، بل انه قال انها ليست مهيمنة، وكان ان اصطبغت هذه المقولة بالغموض. وقد اخذ ميشال ريفاتير درع ريكور، فدعا الى أن الشعر هو في الاساس لا يحاكي الواقع، ولا يشير الى مرجع. غير ان «يوري لوتمان» الذي يتزعم الجيل المعاصر من السيميائيين (السوفييت) دعا الى ما يبدو الوجه الآخر في القضية. فنظرة لوتمان الى الشعر ـ كها صاغها في كتابه «تحليل النص الشعري» واضحة، وقوية، وجديرة بشيء من التفصيل.

يضع لوتمان، في الحقيقة، الخطاب الشعري في مقابل ثلاثة انواع من «الضبط الذاتي» وهو يعني بالضبط الذاتي شيئاً مشابهاً لما يعنيه رتشاردز بفكرة (الاستجابة الاصلية). وهذه الانواع هي: (١) الضبط الذاتي للغة ، (٢) الضبط الذاتي للحس العام ، (٣) الضبط الذاتي لصورتنا المكانية - البصرية عن العالم. وباختراقه لعطالة هذه الانظمة الشلاثة - التي هي الانهاط المعروفة في الادراك والفكر والكلام - يصحب الشاعر القصيدة الى العمل. ولاوضح ذلك بقصيدة أخرى بسبطة من شعر «مرون»

« فــراق » لقد اخترقني غيابك كما يخترق الخيط ابرة فكل ما افعله مطرز بلونه

هذه القصيدة البسيطة معقدة في تقدير «لوتمان» لانها تنتهك حرمة التوقعات في نظمه الثلاثة المذكورة. والمعلومات الشعرية، ككل المعلومات الاخرى، تتناسب عكسياً مع التوقع. يبدو البيت الاول وكأنه سيجرنا إلى طريق نحوية ذات وتيرة البفة متكررة (اخترقتني كسكين)، أو إبرة او اية قطع حادة. ثم تنتهك القصيدة توقعنا بالانطواء على النهاية غير المتوقعة للابرة. ويخبرنا الحس العام ان الافتراق مؤلم. ونحن نتوقع ورود صورة تركز على الألم، وهو شيء يمكن ان تقوم به الابرة ، غير ان الصورة التي يتم تقديمها تركز يمكن ان تقوم به الابرة ، غير ان الصورة التي يتم تقديمها تركز انتباهنا على دوام الشعور بالافتراق بدلاً من حدته . وأخيراً فان

احساسنا المكاني \_ البصري يخبرنا انه لا يمكن تصوير شخص كنوع من ابرة تنفذ في الاشياء المطرزة بخيط لون الغياب. بل اننا لا نستطيع ان نسأل، على هذا المستوى، ما لون الخيط، فهو لا يمكن تصوره. لكن هذه «الصورة» التي لا يمكن تصويرها تحمل معناها بذلك النشاط الذي لا يستطيعه الا الشعر. ولكي نفهم هذه الصورة علينا ان ننتقل الى اعلى مستويات التجريد، حيث تنبجس دلالتها كتصور، أو شمول، أو دوام، أو لزوم، غير انه تصور يقوى بانتقالنا من الصورة إلى الموضوعة التي تشير اليها. وينبغي ان نلاحظ ان «الانتظام» الواضح في لغة القصيدة قد يكون نفسه انتهاكاً للتوقعات «الشعرية». وكما يشير «لوتمان» فان «مصدر التأثير الفني لا يقتصر على الارتداد الى المعايير الطبيعية للغة وحدها، بل انه يعتمد على تقريبها ايضاً» ص المعايير الطبيعية للغة وحدها، بل انه يعتمد على تقريبها ايضاً» ص

من الواضح ان نظرة لوتمان للشعر مشابهة من نواح كثيرة لنظرة ريفاتير. فكلاهما يركز على انحراف النص الشعري أو التجاوزات النحوية فيه، ويصر على ضرورة ان يضفي القارىء عليها معنى، بالعودة الى لغته وجهازه الثقافي. غير انها يختلفان تماماً في ما يخص مشكلة الإحالة او المرجع. يقول ريفاتير دائباً وفي كل مكان، ما يقوله عن إحدى قصائد فكتور هيجو (درس في هيجو) في كتاب (انتاج النص): «ان مقارنة القصيدة بالواقع مدخل نقدي ذو تأثير مشكوك فيه).

ويقول لوتمان بألفاظ واضحة، ما يبدو مناقضاً تماماً:

«ان الهدف من الشعر، بالطبع، ليس الصور، بل معرفة العالم

والعلاقات التي تربط بين الناس، ومعرفة الذات، وتطور الشخصية الانسانية في عملية التقدم والاتصال الاجتهاعي. وفي النتيجة النهائية يتفق مطلب الشعر مع مطلب الثقافة ككل. غير ان الشعر يحقق هذا المطلب بصورة نوعية، ويستحيل فهم طبيعته الخاصة، اذا تجاهل المرء اليته وبنيته الداخلية. ولا تنكشف هذه الآلية الاحينها تدخل في صراع مع الضبط الذاتي للغة» (ص ١٣٢ ـ ١٣٣).

ويكمن وراء الحاح ريفاتير وما لارميه، ووراء اصرار لوتمان وشكلوفسكي تصوريرى (ان الفن يوجد لكي يساعدنا على ان نعلن عن احساسنا بالحياة، يوجد لكي يجلنا نشعر بالاشياء لكي يجعل الحجر «حجرياً»). وريفاتير ولوتمان كلاهما سيميائي. لكن في حين يكتب احدهما بالانتهاء الى الموروث الفرنسي، يكتب الآخر بالانتهاء الى الموروث الفرنسي، يكتب الآخر بالانتهاء الى الموروث السلافي. وحتى هنا، فانني اود ان اقول انها ليسا مختلفين جداً كما يبدو عليها. كلاهما يعرف ان النصوص الشعرية تتحدى طرائقنا المقبولة في الكلام والادراك الحسي والاعتقاد. ولكن في حين يرى لوتمان ان هذه التحديات تعود علينا بفهم جدلي اكبر للعالم، يرى لوتمان ان هذه التحديات تعود علينا بفهم جدلي اكبر للعالم، يصمت ريفاتير ويتشكك. فلنقل اذن ان السؤال، في داخل الدراسات السيميائية، يبقى مفتوحاً وغير مستقر. وانت تعرف اين أقف أنا.

ثمة فرق آخر مهم بين لوتمان وريفاتير لابد ان نتأمله قبل ان ننهي هذه الغارة الوجيزة في سيمياء الشعر. ان ريفاتير لا يؤكد عملية انبشاق النصوص من نصوص سابقة حسب، بل يجعل منها الصورة الوحيدة لاصل الشعر. وفي هذا شيء مبالغ فيه وفرنسي تماماً اعجب به واتحاشاه. لكنه كقارىء للنصوص الشعرية مقنع جداً، اما لوتمان

فلا يتناول موضوعة أصل الشعر بهذه الطريقة المباشرة، لكن يبدو انه يشعر بان القصائد يمكن ان تأتي كها يحلو لها، ما دامت تتبنى التقنيات والاساليب، التي تمكننا من ادراكها وقراءتها كشعر وقد بدا واضحاً من الامثلة التي ضربتها ان قصائد «ميون» القصيرة تستجيب لكلا النوعين من القراءة السيميائية. وإنا اختار قصائد ميون لانني معجب بها، ولانها قصيرة، ولانها تمثل الاتجاه السائد في الشعر الانجليزي. لكن يجب الفول ان ذلك يجعل منها شعرية جداً، ومنفتحة جداً على القراءة السيميائية التي اقترحها. دعني اذن اتناول قصيدتين مختلفتين من الشعر الأمريكي، قصيدتين قد تكونان اقل وضوحاً في تقديم من الشعر الأمريكي، قصيدتين قد تكونان اقل وضوحاً في تقديم وليامز) بعنوان «ننتوكيت».

الزهور من خلال النافذة

إقحوانية وصفراء وقد غيرتها الستائر البيض.

رائحة النظافة.

طلوع شمس ظهيرة متأخرة.

على طبق زجاجي

إبريق زجاج، وقدح

مقلوب، وبجنبه

يضطجع مفتاح ـ والـ

فراش الأبيض الطاهر

تسمي هذه القصيدة ، في عنوانها ، مكاناً واقعباً ، هو جزيرة «ننتوكيت» في ماساشوسيتز. لكنه ايضاً مكان ادبي في الموروث الامريكي. فهنا وقع اسهاعيل على السفر الذي يرويه في «موبي ديك». وتزدهي الجنزيرة بمتحف الحيتان فيها ، بموانثها وسواحلها ونوارسها ، فهي احدى اجمل المدن القديمة في الولايات المتحدة . والشاعر يستوحي تراثه الثقافي بتسمية الجزيرة في العنوان . لكن نص القصيدة لا يقدم لنا شيئاً من هذه الاشياء . فهو يطرح صورة مغايرة لا انتوكيت» ربها لا تقل عنها واقعية ، لكنها اكثر توتراً بسبب المسافة التي تفصلها عن دلالات الاسم الايجائية .

وها هنا نوع من انواع «التجاوز النحوي» \_ فثمة دهشة سنتأملها لاحقاً بعد ان ننظر الى دهشات في القواعد الشعرية والنثرية. فالعادة الشعرية في الابتداء بحروف كبيرة في الابيات تنتهك في هذه القصيدة. فالحروف الكبيرة هنا تبدو غريبة وشاذة لاول وهلة، حتى نعرف انها نثرية. وتتألف القصيدة من خمس وحدات (T) كها تعود النحاة الجدد ان يقولوا، اي خمس عبارات مستقلة يمكن ان تنقط بوصفها جملاً منفصلة، او بوصفها اجزاء في جملة طويلة مركبة. ويسلك النص في الحقيقة الطريقين معاً. فكل عبارة من هذه العبارات تبدو بحرف كبير وكأنها جملة، لكنها مقسمة بالوقفات، لا بالخطوط الافقية، وهي علامات تنقيط الجمل الداخلية، وتفتقر الوحدات الخمس كها تفتقر علامات تنقيط الجمل الداخلية، وتفتقر الوحدات الخمس كها تفتقر القصيدة ككل إلى الأفعال الرئيسية كذلك. ، بذلك تبدو القصيدة بكاملها كسراً وشظايا وفقاً لقواعد النشر. لكنها مع ذلك كاملة مكتملة. ونحن نقيس ببساطة على هذه التجاوزات النحوية اللطيفة، ولاسيها حين ندرك ان جذور القصيدة تكمن في الموروث التصويري.

ومع ذلك، ولكي نجعل من هذا النص قصيدة، بنبغي لنا ان ننجز ثلاثة اشياء. ينبغي ان نوفر لها نحواً معقولاً تاماً، ونموذجاً دلالياً، وسياقاً أو موقفاً تداولياً.

لنبدأ بالسياق: أين نحن، وكيف نعرف أين نحن؟ في ننتوكيت دون ريب، ولكن أين بالضبطأ ان قرائن القصيدة تدل على اننا في داخل مكان ما، غرفة ما مثلاً، حيث تبدو الزهور من الخارج من خلال النافذة، وقد غيرتها الستائر البيض. ورائحة النظافة رائحة داخلية، وهي نتاج انساني، ثم يدخل ضوء الشمس الى الغرفة. وبالاضافة الى الستائر تضم الغرفة سريراً وطبقاً زجاجياً. انها غرفة نوم. لكن وجود الابريق والقدح يوحى انها غرفة استقبال. وتوحى حركة العين من النافذة الى السرير، ونوع التفاصيل التي تعرضها انها غرفة غير عادية (اننا لا نشم عطر غرفتنا سواء كانت نظيفة أو لم تكن). وأخيراً فان المفتاح يوحي انها غرفة مستأجرة، اي غرفة في «نزل» في «ننتوكيت»، اذ لا يمكن الا هناك العثور على هذه التشكيلة من الابريق والقدح والسرير والمفتاح. وتفسيرنا للقرائن يعتمد على الـتأليف بين مـعـرفـتنا وخبرتنا الشقـافـيـة. وباسـتـعـال هذا النوع من المعلومات فقد وضعنا «تداولية» للقبصيدة من النص محققين سياقاً انسانياً. فنحن نرى ونشم ونلاحظ غرفة غير عادية، قد تكون في نزل. هذا ما يتعلق بالسياق أو الموقف فهاذا بشأن البنية الدلالية للقصيدة؟

ان البنية الدلالية شيء ينجزه القارىء بعملية فرز من خلال دلالات الايحاء الواردة في كلمات النص وعباراته، بحثاً عن النماذج.

وليس ما يتطلب جهداً كبيراً ان نرى ان هذه القصيدة تعطينا في أبياتها الافتتاحية ثلاثة ألوان هي الاقحواني والاصفر والابيض وان اللون الابيض من بين الشلاثة هو لون مهيمن يتكرر في البيت الاخير من النص ويرتبط الابيض ايضاً من خلال سلسلة من الافكار والقيم (وهذا نوع من الكناية المألوفة) بالكلمتين البارزتين في القصيدة: (النظافة) و (الطهارة) فهذه الاياءات والقيم تهيمن على القصيدة. اذن ليست هذه ننتوكيت اهاب اساعيل في موبي ديك، بل انها ننتوكيت فتيات «الكويكر» [المتعففات] اللواتي يمكنن في البيوت. فالسرير والمفتاح، السلام والعزلة، الستائر البيض، السرير الأبيض، فالبريق والقدح الزجاجي، النقاء. تلك هي البنية الدلالية أو الايائية للقصيدة، عملية تثبيت بسيطة لموروث «الكويكر» بتفاصيل مادية في غرفة مستأجرة مفتوحة للجميع بروح ديمقراطية. ويجعل المفتاح من غرفة مستأجرة مفتوحة للجميع بروح ديمقراطية. ويجعل المفتاح من

ويشجعنا النص ايضاً ان نؤلف نموذجاً نحوياً. فثمة حركة متسقة هنا تستمر في عدة أبيات. وبالرغم من ان الالوان لا يبقى منها سوى الفاتح، فإن هناك حركة من اقحواني غامق الى اصفر، الى ابيض البياضات، الطاهر وهناك ايضاً حركة للعين، في الاقل، من الخارج عبر النافذة، الى ملاحظة دخول الخارج الى الداخل للطوع الشمس الى الاشياء في الداخل، الابريق والقدح، الى الداخلي الخالص المتمثل في الاشياء المنزلية السرية: المفتاح والسرير. ومن وجهة نظر سببية يبدو ان النص يقدم لنا اضهامة عشوائية من التفاصيل الداخلية والحارجية، غير ان الانتباه الى طريقة توزيع التفاصيل، وإيحاءاتها الدلالية وتداولية سياقها يمكننا من ادراك القصيدة بدرجة عالية من الدلالية وتداولية سياقها يمكننا من ادراك القصيدة بدرجة عالية من

ضرورة اختيار المشهد البصري وتنظيمه. ان كلمة (طاهر) تختم نظام القيم في القصيدة وتخطو خطوة الى ابعد من النظافة، اي الى تكرار اللون (أبيض) فتختتم النظام اللوني بثبات. ويحمل اسم الموضوع الأخير في الغرفة (السرير) كلا من العين والذهن الى الراحة بثبات. وقد قال وليامز انه لا يرى ان على القصيدة ان تصطفق كصندوق يغلق، ولكنه كان يعرف بالتأكيد كيف يوصل قصيدة الى نهايتها. حين تكون النهاية مناسبة.

يمكن ان نتلقى نصاً كهذا بكسل، فنستهلكه كانطباع غامض، او ان نشارك مشاركة فعالة في انشاء معناه وتوضيح نظام تشفيره النحوي والدلالي والتداولي سيميائياً. ولو فعلنا ذلك، وقد فعلناه هنا، لرأينا كيف أن وليامز في اسلوبه ينتهك توقعاتنا التلقائية بصدد القواعد والتنقيط وبصدد النظام الشقافي لننتوكيت من وجهة نظر الحس المشترك العام. وهذا ما يجعلنا نتخبط في المكان حتى نجد مفتاح السياق الشعري الذي الفه. وازعم اننا باتباع هذه الاجراءات التحليلية الفعالة في القراءة، سنجرب لذة اكبر في مواجهة النص الشعري، ونتذوق عـمل الشـاعر تذوقاً اعمق، وسيصيبنا شيء من الزهو لمشاركتنا في عمل يجعل من النص قبصيدة. وقبد بينت القراءة التي قمنا بها هنا ان هذه القصيدة الانطباعية بوضوح تحتوي على درجة قصوى على ما يسميه ريف اتير بـ (الفخامة monumentality) وهو يعنى ضرورة انتقاء القصيدة ونظمها نظمًا محسوباً لاعطائها ديمومة، ضرورة تربط النص الشعرى والشفرات التي يتطلبها تأويله في شبكة اتصالية معقدة. وهذه خاصية اساسية من خواص الشعر يمكن ان نجدها في كل نص يهون من جهردنا لكي نؤلف منه قصيدة.

سوف انهي هذه المناقشة لعلم دلالة الشعر بالنظر في نص يكاد يبدو، في اللمحة الاولى، نشرياً تماماً فهو يشبه مادة في يوميات أو صحيفة، تحيل بوضوح وعلى نحو مباشر الى التجربة الواقعية، لذلك الشخص الذي دونها، أعنى (غاري سنايدر):

تحت وابل المطر
وقفت تلك الفرس في الحقل.
شجرة صنوبر كبيرة وسقيفة
لكنها ظلت في العراء
عجيزتها للريح، مرشوشة بالماء بليلة.
حاولت ان امسك بها في نيسان
لأعتلي ظهرها بلا سرج،
فرفست ونفرت
لترعى البراعم الطرية
في ظل شجرة اليوكالبتوس
المتهاوية على التل.

لقد تجنبت ، عند انتقاء القصائد لمناقشتها في هذا الفصل ، جميع القصائد القديمة ذات البناء الوزني أو التقفية الشكلية المميزة. ولقد اوضح نقاد سيميائيون ، مثل جاكوبسن ، مراراً البنى الصوتية غير العادية التي تعمل في الشعر التقليدي في مختلف انواع اللغات. وقد

اخترت الشعر الحديث والمعاصر بالضبط لانه قريب من النثر، ويجبرنا على النظر في الشاعرية، بوصفها في الأساس ركناً من اركان المعنى وليس الصوت. وكثيراً ما يستخدم «ميرون»، بالطبع، لغة غنية بالصور الاستعارية والكنائية، وهكذا يبتعد بنصوصه عن النثرية. لكن «ننتوكيت» عند وليامز تخلو، فعلياً، من الاستعارة والتشبيه، وتستمد شاعريتها من انظمة التعاقب النحوي والدلالي والتداولي التي تأملنا فيها تواً، أما نص «غاري سنايدر» هذا فيبدو انه يفتقر حتى إلى هذا النوع من البنية الضمنية. وإذا ما كتبت نثراً، فسوف تقدم قصيدة، (تحت وابل المطر) عدداً من المفاتيح لوضعيتها المكنة كقصيدة، فتجاوزاتها النحوية الفعلية (الكلمات المحذوفة، الجمل المتدفقة) اشبه بخلاصات المذكرات المستعجلة في الصحف، منها بتلك الاتحرافات بخلاصات المذكرات المستعجلة في الصحف، منها بتلك الاتحرافات المخطط لها بوضوح عن القواعد المعيارية التي تميز الشاعرية. ففي «ننتوكيت» وليامز، على سبيل المثال، تفتقر أية شبه جملة مستقلة الى فعل رئيسي. إما هنا فبعضها يفتقر، وبعضها لا يفتقر. فكيف يقرأ المرء هذا النص كقصيدة؟

إذا وضع نص ما كثيراً من الصعوبات أمام السيميائي الذي يتناوله كقصيدة فواضح ان ذلك قد يكون نتيجة ضعف في المنهج، أو نقص في النص، أو قد يكون لدينا قارىء فقير، أو منهجية غير كافية، أو نص غير شعري. وفي الواقع تبدو (تحت وابل المطر) حالة حدود وسطى بالتأكيد أقل بكثير عما يسود في شعر سنايدر من «الدكة» مثلاً، أو «منتصف آب في مرصد جبل سوردونج» من الكتاب نفسه (الدكة ١٩٥٩، ١٩٥٩). ولكن فلنز ما نستطيع فعله بها.

قبل كل شيء يرتبط هذا النص بنصوص اخرى في كتاب «الدكة». وفي الواقع فانه جزء من سلسلة قصائد كتبت بين عامي ١٩٥٥ و ١٩٥٦، وهي نوع من اليوميات الشعرية التي تسجل مشاهد وإحداثاً وإفكاراً تمهد وتصف رحلة سنايدر الى الشرق الاقبصى حيث بدأ هناك دراسة جادة للبوذية والشعر الشرقى. وتكون مجموعة هذه النصوص قصة انسان يعد نفسه لتغيير حياتي كبير. تقع اتحت وابل المطر) بين قصيدتين اطول منها. في القصيدة الاولى (وادي نكساك) المؤرخة في (شباط ١٩٥٦) يراقب سنايدر «كلب صيد ضخرًا» يدور في دوائر وينام، بينها يفكر هو بمستقبله، وبخططه في العودة الى ساحل كاليفورنيا في الشارع ٩٩، الى سان فرانسيسكو واليابان . يهرع السلمون (التروتة) وهو ايضاً سيمضى «اكثر . . . / صحوا من ذي قبل، ومع ذلك فهو مستعد للرحيل) وما يرحل عنه هو سنوات عمره الخمس والعشرون: «الذكريات اللعينة/كل النظريات الخربة، الاخفاقات والنجاحات الأسوأ منها / المدارس، الفتيات، الصفقات). هناك ثلاثة اشياء فقط اود ان اتحدث عنها في القصيدة التي تصعب قراءتها هنا لطولها. الاول انها تشير بوضوح للغاية الى بنية سردية اكبر، هي بنية حياة الشاعر، وتكملها بالتواريخ واسهاء الاماكن وبعض الحالات الخاصة الاخرى. والثاني انها تتحدث عن الشاعر من حيث هو شاعر يتحدث بمرارة عن ضعفه في محاولة جعل قصائده، ومن ضمنها هذه القصيدة، اكثر «شعرية» بالمعنى البلاغي الرديء : «لجعل هذه القصيدة رغوة ، اسفاً». الثالث ان التقنية الشعرية التي يفضلها الشاعر على التلاعب بالمجازات اللغوية هي المقارنة او الموازنة الضمنية بينه هو وبين شيء آخر ينتصب أمام عينيه،

ولاسيها في الطبيعة. فهو مثل السلمون سوف «يهرع الآن» لان اوان رحيله. وعلى عكس الكلب فلن يدور ويدور، ليقف وينام. هذه الموازنات والمقارنات ليست صريحة وهذا أحد اسباب شعريتها، ولكنها صريحة تقريباً، وربها يكون هذا سبباً في كونها ليست شعرية جداً.

تحمل القصيدة التالية لـ (تحت وابل المطر) تاريخ نيسان ١٩٥٦، وتحمل عنوان «هجرة الطيور» وهذا ايضاً عنوان كتاب يقرأه الشاعر وهو يراقب الطائر الطنان، ويصغي الى عصفور وديك، ويفكر في الزقزاق الذهبي والنورس القطبي، ويلاحظ غياب العصافير الامريكية والسنديان الابيض ويكتب «اليوم والتجريد الكبير على أبوابنا» ويختتم القصيدة بأفكار عن النوارس عبر التل منطلقة الى «الاسكا». والقصيدة التالية في السلسلة بعنوان «توجي Toji» وتقع في اليابان.

القصيدة التي ننظر فيها، إذن، ملاصقة لآخر قصائد المتوالية قبل الانتقال الى اليابان. وتساعدنا هذه المعرفة بالنصوص المجاورة لها على تحديد مكان القصيدة، وتعيين «أنا» ها تداولياً، زماناً ومكاناً وتنظياً. وفيها بين شباط ونيسان، تبدأ هذه القصيدة في آذار، مع الامطار، ثم تنتقل الى نيسان في البيت الخامس. انها سرد متقطع، يتكون من حدثين عرضيين، يتضمن كلاهما «تلك الفرس». وإذا عرفنا أن ما يجريه سنايدر في الشفرة الشعرية من مقارنة أو موازنة بين الانساني والحيواني، هي سمة مبدئية متكررة، كان لدينا مفتاح رئيس للتأويل. ففي القصيدتين المجاورتين، قارن سنايدر أو وازن نفسه ضمناً ولكن بشيء من الوضوح، بالاسماك والطيور، وفي الأبيات التي قبل هذه

القصيدة مباشرة، بكلب «يدور ويدور ثم يقف وينام». ان التوازي بين الإنسان والفرس في هذه القصيدة أقل وضوحاً، واكثر حذفاً وخفاء، وبالتالي اكثر شعرية، اذا أحسنا اقامته.

يقدم لنا النص مشهدين، اذار ونيسان، المطر والشمس. في الاول منهم تتجاهل الفرس المأوى الذي يقدمه لها الانسان (السقيفة) والطبيعة (شجرة الصنوبر) وتدير عجيزتها للريح، وقد تنقعت بالماء. في الثاني، يقترب منها الانسان، متمثلاً بشخص الشاعر، وهو يريد امتطاءها، فتخالفه ايضاً. فهي تقاوم الطبيعة (مطراً) والثقافة (انساناً، يحاول امتطاء الحيوان «فيدجنه») ايضاً. في المطر تبقى في الخارج، وفي الشمس (ليس شمس الصيف المؤلمة، بل شمس نيسان في السواحل الشهالية حسب) تلجأ الى مأوى. المخالفة والمقاومة والمشاكسة في كل مكان. قد يبدو انها تستسلم للمأوى تحت شجرة اليوكالبتوس المتهاوية في الابيات الأخيرة، ولكن هذا على وجه الدقية ما لا تفعله، وذلك يجعل هذا المشهد من أهم سهات القص التي تنم عن وجود قصيدة قبصيرة جميلة وصعبة التحليل . ولكن ماهي هذه « اليوكالبتوس / المتهاوية » ؟ انها ، قبل كل شيء شبجرة على تل كانت قد تهاوت ، ولكنها ماتزال توفر ظلاً، كل هذا يقوله النص لنا، لكنه لا يقول لنا شيئاً عن طبيعة شبجرة اليوكالبتوس. ولابد ان تأتي هذه المعرفة من مكان آخر، وليس من المناسب ان تأتي من الطبيعة وحدها، بل من الطبيعة المنهجة \_ اي بكلمة واحدة من كتاب عن الشجر ، على غرار « كتاب الزهر وكتاب الطبر وكتاب النجم » الذي يصف سنايدر نفسه بقراءاته في « أشياء لابد من فعلها قرب المرصد » . ولقد رأيت (وشممت) اشجار اليوكالبتوس سنوات، ولكن كان لابد من عالم

طبيعة أو كاتب خيال علمي (مثل غريغوري بنفورد) لاطلاعي على تاريخها وطبائعها. فهذه الاشجار ليست من اهل هذه القارة، بل جيء بها من عبر المحيط الهادي لتصنيع الأخشاب. وقد اثبتت عدم جدواها، الا في مد خطوط سكك الحديد، لان سيقانها واغصانها مجدولة ومتشابكة بحيث يصعب نشرها عملياً. وخلافاً لكل الاشجار الأخرى ذات الأوراق واللحاء، تحتفظ اليوكالبتوس بأوراقها ولحائها، ناثة رائحة فريدة لاذعة دائياً. انها من أكثر الأشجار مخالفة.

حين تلتقي الفرس التي لا تُتطى والشجرة المزروعة التي لا يمكن استغلالها عند نهاية القصيدة، بالشجرة «المتهاوية» في أعلى التل، التي ما تزال تحمل اوراقها، نصل الى خلاصة شعرية بطريقة لا مفر منها، لانها تجيء الى ابوابنا بتجريد كبير. وكفارس بالقوة لم يستطع سنايدر اعتلاء ظهر الفرس من دون سرج، لكنه لم يحاول ان يلجمها. وهو كشاعر يرى اقتران الفرس بالشجرة غنياً بالاحتهالات النصية، ومليئاً بالمعاني، اي ان اللجام الذي يضعه على عالم «النظريات، الاخفاقات، النجاحات الأسوأ منها/ المدارس، الفتيات، الصفقات، ينعكس في هذه المخلوقات الطبيعية «غير الطبيعية». فيخلص لرغبته في ينعكس في هذه المخلوقات الطبيعية «غير الطبيعية». فيخلص لرغبته في تجنب الرغوة والشفقة، ويترك المقارنة بين الفرس والشجرة، وبين كلتيها وبينه، بطريقة تخلو من التصريح تماماً. وإذا كان لابد من استعارة هنا، فيجب ان يولدها القارىء بمعرفة بعض النصوص الأخرى وإظهار بعض المهارة التأويلية عليها.

نص سنايدر لا يدفعنا الى الشاعرية بانتهاك المحاكاة. ونحن أحرار في اعتباره قطعة تجريبية، وقد يكون كذلك. لكننا احرار ايضاً

في ان نجعل منه قصيدة، يشجعنا على ذلك شكله، وخاصية الحذف فيه، وموقعه بين نصوص سنايدر الاخرى. وحين نبحث عن بنيته الشعرية نجدها، تناغبًا بين دلالات الايجاء التي تؤدي الى شفرة أو ثيمة، تتسع ببنية التوازي للمقابلات الثنائية التي تنتهي بصورة بارزة لفرس حرون تحت شجرة وحشية.

إن المنهج السيميائي في الشعر لا يختلف اختلافاً واسعاً عن سواه من المناهج الفعالة الاخرى، ولا هو طيع وسهل جداً كمنهج. وما يقدمه، وآمل ان اكون قد اوضحته، هو المنهجية الصريحة المتهاسكة، وبالتالي، المفيدة تربوياً كطريقة لتطوير المرونة التأويلية والحساسية عند طلاب الأدب وعند الاهتهام بالنصوص الشعرية، حيث المعنى ضمني في الأساس، هناك بالتأكيد دور مهم لمنهج في التأويل يهدف الى جعل بنى المعنى النحوية والدلالية والتداولية واضحة ما أمكن الاتضاح.

# السرد والساردية في الفلم والقصص

لنفترض ان هناك شيئاً ما يدعى السرد، يمكن ان يوجد باستقلال عن أي منهج معين في القص أو قول سردي بذاته، كها نفترض ان هناك شيئاً يدعى اللغة الانجليزية التي توجد بمعزل عن المخلل معين من اشكال الخطاب أو أي فعل كلامي فردي في اللغة الانجليزية. فالقص، قبل كل شيء، نوع من السلوك البشري. وهو، الانجليزية. فالقص، قبل كل شيء، نوع من السلوك البشري. وهو، بخاصة، سلوك محاكاتي أو تمثيلي توصل من خلاله الكائنات البشرية ضروباً معينة من الرسائل. وقد تتنوع صيغ القص على نحو غير اعتيادي. (ينبغي ان اقول انني على وعي بتمييزنا المألوف بين ما يروى وما يفعل، الذي يودي بنا الى مقابلة التمثيل السردي بالفعل الدرامي. وفي هذه الحالة فانني استخدم كلمة (قص) بمعناها الاوسع لكي تتضمن كلاً من المسرحيات والقصص، بالاضافة الى بقية اشكال المحاكاة). السرد اذن يمكن ان يروى شفاها، أو يدون كتابة، أو تمثله عموعة من الممثلين أو عمثل واحد، أو يقدم في بانتومايم صامت، أو يمثل كمتوالية من الصور البصرية، بكلهات أو بغيرها، أو كتيار من يمثل كمتوالية من الصور البصرية، بكلهات أو بغيرها، أو كتيار من الصور المتحركة بأصوات وكلام وموسيقى ولغة مكتوبة أو بغيرها.

تشترك كل انواع السلوك القصصي هذه بملامح معينة تمكننا ان نعدها معاً سرداً. قبل كل شيء تنتمي الى فئة خاصة من النشاط

الرمـزى تلزم المؤول بالتـمـيــز بين مـوقـعه المباشر وموقع آخر يقدم له بوساطة القص. ففي السرد هناك دائهًا مراقب أو مؤول يقع في اطار مرجعي زماني ـ مكاني، مختلف عن اطار الاحداث التي تسرد. وتتوسط عملية القص الاطار المرجعي المباشر عند المؤول، لكنها تشير الى احداث خارج هذا الموقع المباشر. ويصح ذلك على ما ارويه، وأنا اتناول عشائي، من احداث نهاري، كما يصح على اداء «الملك لير» أو «بحيرة البجع» ، أو قراءة «الحرب والسلم». يتوقف القص، اذن، على حضور راو وسيط سردى (الممثلون، الكتاب، الفلم، . . . . الخ) وغياب الاحداث التي تسرد. وتحضر هذه الاحداث كخيالات، لكنها تغيب كوقائع. ويمكن تمييز انواع وضروب مختلفة من القص من خلال معرفة ما يؤكده، فهو اما أن يؤكد عملية القص المباشرة نفسها (كما يثير الممثل الانتباه اليه بوصفه المؤدى، أو الكاتب بوصفه صاحب الاسلوب) أو يؤكد تلك الاحداث الوسيطة نفسها. وباستخدام اصطلاحاتنا النقدية المعروفة يمكن القول ان القص يكون اكشر قبصصية حين يؤكد الاحداث المروية، واكثر غنائية حين يؤكد لغته الخاصة، واكثر بلاغية حين يستعمل أما اللغة أو الاحداث لغايات اقناعية.

وقبل ان ننظر عن قرب اكثر الى عملية القص، قد يكون من المفيد التوقع هنا والتفكير في علاقة السرد بنظريات الادب والقيمة الادبية. لقد حاول الشكلانيون الروس وبنيويو مدرسة براغ، ولا سيا رومان جاكوبسن، ان يعزلوا صفة «الادبية» كملمح مضاف الى اللغة الاعتيادية. وعرفوا الادبية بأنها لغة تدعو الانتباه الى ذاتها، او بأنها نوع من الرسائل التي يتم فيها التوكيد على شكل المنطوق اكثر من

صفته المرجعية. ومع ذلك، فان من الواضح، عند طالب السرد، ان هذه الفكرة تصح على البعد الغنائي من المنطوق فقط. ولو اعتبرت السرود أدبية، لكانت ادبية ايضاً على نحو اكثر نقاء بكثير. وسأحاول ان اتناول هذه المشكلة بأسلوب اكثر ملموسية.

يمكننا ان نبدأ بالسؤال الآي: ما الذي يميز السرد الادبي عن أي رواية لما يحصل لي من احداث يومي؟ أهي قضية الاسلوب الذي أودي به \_ أي اللغة، والصوت والاياءة، في مقابل ما عند القصاص الادبي \_ أم أنها قضية الاحداث نفسها \_ اي الاحداث التافهة المفككة ليومي في مقابل الاحداث المرسومة على نحو متوال لتحقيق نمط اكثر اقناعاً من الناحية الجهالية؟ يعزز هذا السؤال (الذي ينبغي ان يبقى بلا اجابة) فكرة وجود بعدين شكلين متميزين للمنطوقات السردية: شكل تمثيلي مباشر (اللغة، الاياءة . . الخ)، وشكل ممثل لا يبقى عند مستوى الاداء نفسه. ففي الرواية على سبيل المثال، هناك لغة المؤلف، عند مستوى أخر أما في المسرحية، فهناك لغة المؤلف، وتمثيل الممثل، مستوى آخر في الأقل الى هذه وأفعال الشخصية ، اي ان هناك ثلاثة مستويات يمكن ادراك الشكل من خلالها بسهولة. وفي الفلم يضاف مستوى آخر في الأقل الى هذه المستويات ، من خلال عمليات التصوير نفسها : اي زاوية الكاميرا ،

وبمعنى من المعاني يضيف أي مستوى من هذه المستويات الشكلية قدراً معيناً من الادبية للعملية المرجودة أصلاً. خذ، مثلاً نصاً يمكن ان يقرأ كتاباً، ويمثل على المسرح تمثيلاً، ويصور ثم يعرض على

الشاشة فلمًا \_ مثل هنري الخامس لشكسبير. كل مستوى من المستويات المضافة في الاسلوب التمثيلي يزيد من تكثيف الادبية في التجربة بوسيلته الخاصة: اللغة زائداً التمثيل زائداً التصوير. وما يتحقق من نص قصصي هناك على الشاشة يتمتع بخصوصية لا يستطيع النص المطبوع وحده ان يكون نظيراً لها. وثمن هذا التكثيف اختزال في الغنى التأويلي للنص المطبوع، وهذا يحدث مع اضافة كل مستوى. حين تمثل المسرحية على الخشبة، يتيح كل اداء للقارىء خيارات تأويلية، لكن ما من ادائين مختلفين يعطيان الخيارات نفسها. وحين تصور القصة فلمًا، تكون الخيارات نهائية، وهذا يعنى ضرورة عدم الخلط بين الغنى التأويلي والخاصية الادبية في أي عمل معين. وتقدم الحياة نفسها، بكل توافهها الطارئة، اغنى حقل ممكن للتأويل. غير ان الفن يختزل هذا الحقل بعنف. وهذا هو السبب في تقديرنا له \_ ليس السبب الوحيد بالطبع، بل لعله أهم الأسباب. بالطبع قد يكون المثال الذي اقدمه لكونه فلمًا يعتمد على تمثيل نص لغوى غني كل الغني، مفرط التبسيط ، بل حتى مضللاً في بعض الجوانب . بالتأكيد ، لا اريد القول ان النصوص اللغوية غنية ، والنصوص والسينهائية ، جدباء فيها يخص امكان التأويل . بل ان القصد الذي ارمي اليه هو ان اشير الى الانواع المختلفة من التأويل التي تثيرها النصوص اللغوية والسينمائية ، وإن اوضح هذا بامشلة موجزة مأخوذة من الافلام الامريكبة المعاصرة . لكن لابد اولاً من العودة الى التفكير في الخصائص العامة للسلوك السردى.

يمكن لاي اخبار أو رواية لسلسلة من الاحداث ان يسمى قصاً. لكن ليس كل قص يشمر سرداً، وليس كل سرد يصنع قصة، فالسرد

حين يتحول الى قصة، أو يدعي ان يكون قصة يصل الى ادبية من نوع خيالي. القصة قص يبلغ درجة معينة من الاكتمال، وحتى الجزء من القصة، أو القصة غير المنتهية يتضم ذلك الاكتمال كجانب من مبدئها المكون، أي القصدية التي تتحكم ببنائها. وليس من الغريب ان يكون الفلم، وقد اكتسب شخصيته الخطية التتابعية، وسيطاً سردياً على نحو طاغ. بل ان تغلب عليه القصص شيء اكثر غرابة، غير انه تغلب عليه القصص الى مدى اكبر بكثير من غلبة الروايات على الكتب.

قد يكون من المفيد هنا ان نراجع بعض المصطلحات. فالقص عملية اداء أو رواية تعد سمة مشتركة في تجربتنا الثقافية، كلنا يقوم به كل يوم. وحين تكون هذه العملية متاسكة بها يكفى وتتطور بحيث تنفصل عن مجرى التبادل الشقافي ندركها بوصفها سرداً. وما ان يبدأ هذا السرد باستخدام نوع خاص من الوضوح والغنائية حتى ندركه بوصفه قصة ، وننظر اليه توجهنا مجموعة معينة من التوقعات عن نمذجته التعبرية ومحتواه الدلالي. ولدينا هنا متصل مستمر مثل طيف الالوان، تقطعه آليات ادراكنا الى مستويات متعاقبة. ويتميز المستوى الذي نتعرف فيه على «القصة» ببعض السمات البنيوية في التمثيل، تتطلب بدورها مشاركة فعالة من المتلقى سأسميها «السادرية». ويستعمل النقاد الفرنسيون هذه الكلمة في الوقت الحاضر، على نحو أساس، للاشارة الى بعض خواص الافلام، اى خواصها السردية. غير ان هذه الكلمة تبدو مضللة قليلاً في اللغة الانجليزية، لانها تضفى على الشخصية قدراً من الحساسية اكثر مما نسمح به على العموم للشخصية المصطنعة. ولهذا السبب ولاسباب اخرى أيضاً، ينبغى ان استخدم كلمة «ساردية»، لكى اشير الى العملية التي يبني بها القارىء

على نحو فاعل، قصة من المعطيات القصصية التي يقدمها وسط معين. فالقصص يقدم لنا في صورة قص (نص سردي) يوجهنا حين تبحث سارديتنا الفعالة عن اكتهال العملية التي ستحقق القصة.

فطبيعة الساردية محددة ثقافياً إلى حد ما. انها قضية سلوك مدروس أو مكتسب، اكتساب اللغة، غير انها تعتمد استعداداً أو قدرة كامنة في النوع البشري لاكتساب نوع معين من السلوك. وفي العالم الغربي المعاصر تبدو ثقافة الساردية متجانسة بها يكفى الى حد اعتبارها، شأنها شأن اللغة الواحدة، كلاً نسقياً. ولم نبدأ إلا مؤخراً بدراسة «قراءة القراء» في مقابل النصوص التي يقرأونها. ولذلك فان ملاحظاتي عن الساردية ستكون اولية وجاهزة، وتعتمد الى حد ما على الاستنتاج الحدسي المستخلص من تجربتي الشخصية قارئاً ومعلم قراءة. غير ان بالامكان دراسة الساردية، في الاقل جزئياً، من خلال النصوص، اذا ما تأملناها في مختلف وسائل الاتصال. ونحن نحتاج الى اكشر من وسط واحد، لأن الاشياء التي تترك لساردية القراء في وسط معين، تقدم مباشرة في أوساط اخرى. وقد مكننا انفتاح الفلم على المشهد السردي من فهم بعض سمات القصص السردي، على نحو اوضح، لانها تشكل جزءاً من القص في الفلم. في حين انها لا تشكل إلا جزءاً من ساردية القارىء في القصص السردي. وحتى نستشهد باوضح الامثلة، فأن الخاصية البصرية للفلم تذكرنا بالضرورة إلى أي مدى تتضمن السادرية القصصية تقديم تفاصيل فيزياوية أو ترجمة الاشارات اللغوية الى صور. وغالباً ما يخفق القراء العاجزون عن عملية التصور هذه في ادراك الجوانب المهمة من النصوص القصصية. بالطبع لا يطرح الفلم أمثال مشكلة الصياغة الصورية هذه، بل يطرح

مشكلات اخرى سأتأمل فيها لاحقاً. أما الآن فقد يكون من الافضل ان نفصل قليلًا في عملية التأويل الجهالي.

تتضمن فعاليات القراء والمشاهدين للنصوص الفنية ونصوص اعادة الخلق كلاً من الترجمة السلبية التلقائية للاعراف السيميائية إلى عناصر معقولة، وعودة فعالة أو تأويلية إلى الاشارات النصية بتحويلها الى بنى دالة. أن الجزء التلقائي من هاتين العمليتين هو قضية كفاءة لغوية أو سيميائية، ليست ذات اهمية خاصة بالنسبة الينا الان، بل ان ما يعنينا هنا هو الحانب التأويلي. ان مؤول النص الشعري مثلاً ينبغي بالطبع ان يعرف اللغة والاعراف اللغوية التي تتم بها صياغة القصيدة. غير ان عليه ان يتجاوز مستوى هذه الكفاءة لكي يفهم القصيدة. وبخاصة، يجب ان يقيم بنية سياقية من المفاتيح التي تقدمها القصيدة \_ من يتكلم مع من، وتحت اية ظروف، وغير ذلك \_ ويجب ان يحلل الملامح اللغوية الخاصة بالمعجم الشعرى والنحو والتركيب من اجل استيعابها. ولابد له ان يقارن بين البني الشعرية والبني النثرية التي يحتاجها في فهم الملامح المنحرفة في القول الشعري. يجب ان يعثر على ما تخفيه الاستعارات من اجزاء. وان يلم بالكلمات الاعتيادية التي تم استبدالها بكلمات غير اعتيادية، لكي يتمكن من معرفة وظائف الكلمات غير الاعتبادية. يجب ان يكشف عن البني النحوية الاساسية في الجمل التي تخفى جوانب من تلك البني. ولكي يفهم القصيدة، ينبغي ان يوضح أو يزيل الحجاب عما هو ضمني أو محجوب فيها. وينبغى ان يصمم النص الشعرى ليكافىء الفعالية التأويلية. وتتعلق هذه الفعالية بتقديم الملامح السيميائية التي يتطلبها تأويل النص، واقــامــة بنية تأويلية حول النص نفسه. فالقصيدة ليست النص وحده،

بل ان النص يستخدم لبناء تأويل مكتمل ومعقول منها. القصيدة نص يتطلب اجراءات شعرية ويكافىء عليها (وهذا ما نسميه الشاعرية) بتأويلها.

وبالمثل فان السرد نص يتطلب ساردية ويكافىء عليها. وتتضمن الساردية عدداً من اجراءات البناء التأويلي، غير ان بالامكان افراد واحد من هذه الاجراءات باعتباره الملمح الاهم في هذه الفعالية. وكها تتسم القصيدة الغنائية بحاجتها لتبسيط بناءاتها اللفظية من اجل التأويل، يتسم السرد بحاجته الى تبسيط بعض عناصر القص. اننا نجعل من القصيدة ذات معنى بابراز بعض نهاذج الجمل الاليفة في بنيتها اللفظية المتميزة، ونجعل من القص ذا معنى على النحو نفسه، ولكن على مستوى آخر من النص. ان ما يعنينا في القصة هو ترتيب الاحداث اكثر مما يعنينا ترتيب الكلهات. وينصب جهدنا الاساس في السرد على بناء ترتيب مقنع للاحداث. وللقيام بذلك لابد من توفر سمتين: الزمانية والسببية.

تعتمد الساردية على عملية عقلية شبيهة بالمغالطة المنطقية القائلة «بعد الشيء اذن بسببه» Post hoc ergo propter hoc وماهو مغالطة في المنطق هو قانون القص، اي ان علاقة السبب بالنتيجة تربط العناصر الزمانية في كل متوالية سردية. لا اقول ان القصص مغالط في ذاته على نحو ما، بل انه مبني بحيث تكون المغالطة سمة للعالم القصصي. وحين نقول ان العمل ذو صيغة حكائية، مثلاً، فاننا نعني ان العمل يخيب الساردية في الربط السببي بين الاحداث، ونعد ذلك نقصاً قصصياً (برغم عدم استبعاد وجود ما يعوض عن القصص في أي عمل كما هو

واضح). وقبل كل شيء حين نرى في العمل قصة، فنحن ننظر اليه على انه ذو توال زماني يعتمد على منطق السبب والنتيجة. وهذا يعني انه اذا قدمت الاحداث في القصة في متوالية زمانية، فان قدراً كبيراً من سارديتنا سوف ينصرف الى اقامة روابط سببية بين الحدث وما يليه. وهذا يعنى، فضلاً عن ذلك، انه اذا قدمت الاحداث خارج المتوالية الزمانية، فاننا سنبحث عما يوصلنا الى فهم المتوالية الزمانية، لكى نتمكن من الامساك بالمتوالية السببية التي تخبرنا بالكيفية التي تنظم فيها المتوالية الزمانية. ويمكن للساردية، حتى في متابعة قصص بسيط، ان تكون معقدة جداً. وبفضل السببي عن الوصفي المحض أو العارض نريد استباق احداث المستقبل من خلال الناذج السببية التي نعرفها، ونعيد النظر في احداث الماضي استناداً الى عمليات الفهم الحاضر. وتعتمد الشعبية غير الاعتبادية للقصة البوليسية منذ (ادغار ألن بو) على الطريقة التي يمتزج فيها الشكل القصصي بمبادىء الساردية في القص نفسه. فنحن نتابع المفتش وهو ينتقل زمانياً من الجريمة الى الحل، في حين انه في المقابل مشغول بعملية بناء قص الجريمة نفسها من عدد من المفاتيح التي يواجهها دون ان تتضح سياقاتها الزمانية والسببية. وينشيء من المفاتيح غير المترابطة سرداً بوليسياً، يحقق في النهاية سارديتنا أو يصححها (لمناقشة التفاصيل انظر: تزفتان تودوروف: شعرية النشر، الفصل الثالث). وهذا النموذج قديم قدم اوديب، ويكاد يطغى على كثير من الدراما والقصص الميلودرامي. ففي المسرح مثلاً ينحى المسار الزماني للاحداث التي تؤدى على المسرح نحو الايجاز والجريان الزماني المباشر، ولكنه يولد، بين الحين والآخر، ايحاءات تنتمي الى زمن ما قبل العرض المسرحي. وغالباً ما تكون

هناك قصة في مسرحية تتضمن احداثاً مهمة تنبثق عن الحبكة التي تؤدى على الخشبة.

ويمكن قياس قوة النزوع البشري الى الساردية البسيطة جزئياً من خلال حساب عدد الاعتداءات التي تشن على هذا النوع في مختلف وسائل الاتصال الحديثة وما بعد الحديثة. ويمثل بيرانديلو وبريخت في المسرح طريقتين لمحاولة الحيلولة دون اندفاع المشاهد الى الساردية يقطع بيرانديلو الاوهام لاسباب جمالية، ولكي يوضح لنا قوة الوهم، ويبين لنا اخيراً، ان الحياة نفسها ليست سوى تمثيل ووهم. فيها يبحث بريخت عن الساردية ليتيح لمسرحه المجال الايدلوجي لتحقيق غايات اخلاقية. ويمثل رينيه وغودار في الفلم حالتين شبيهتين بحالتي بيرانديلو وبريخت في المسرح. ويمكن ان نجد المهائلات القصصية لمذين الشخصين في متاهات الآن روب عربيه، والكتابات الصحفية عند هونتر تومسن. ومع ذلك فان كل هذه الاعتداءات على الساردية واسلاف هؤلاء مثل سرفانتيس، وكالديرون، وديدرو، وستيرن، وأخرون عتمد الساردية ولا يمكنها الاستغناء عنها. وربها لا يوجد خطاب طويل يمكن لقاريء أو مشاهد أو سامع أن يتلقاه دون ان يسمح أو يشجع قدراً معيناً من الساردية عند جمهوره

ويمكن ايضاح طبيعة الساردية على نحو آخر. فهي لا تعتمد على ما هو مغالط في المنطق وحسب، بل على سلوك يعد في علم النفس سلوكاً عصابياً أو ذهانياً. فالساردية هي شكل من أشكال جنون الاضطهاد المسموح به والحميد (ما اكثر ما يشير طلاب المدارس الى مؤلف ما بصيغة الجمع «هم»؟). ويفترض مؤول العملية السردية

وجود هدف مقصود من فعالية القص، الذي اذا وجد في العالم، فينبغي ان يكون تدميرياً بحق للفردية وللشخصية كها نعرفها (اترك جانباً السؤال عها اذا كان هذا تطويراً). يفترض قارىء السرد أو المشاهد له انه في قبضة عملية مسيطر عليها من الخارج، ومصممة لاشياء لن يقوى على مقاومتها. وان كل ما يبذله من جهد لن يؤدي به الا الى الوقوع في شراك المؤلف. ويأتي الكشير من نفاذ صبرنا بالقصص غير الناضج من فقدان الايهان بقدرة المؤلف. فحين يخفق في استباق ردود افعالنا، ويخفق في نصب الأحابيل التي نسقط بها متلذذين، نبدأ بالتساؤل ما اذا كان متمكناً، فنخشى بأن علينا ان نتقل من الساردية الى القص نفسه، أو أن نعود، عودة نهائية، الى السلوك اللاسردي.

ان سمة من سمات الساردية تتمثل في رغبتنا في الاذعان لبعض ابعاد الوجود، وبعض المسؤليات العادية، ووضع انفسنا تحت تصرف الهدف الوهمي لصانع السرود الذي نعتمده لاتنا نحترم طاقاته. وهناك شيء غير ديمقراطي في كل هذا، وغير نقدي ايضاً. فالنقد يبدأ حين تتوقف الساردية. سمها هرباً، أو تعالياً، فان الساردية حالة وعي يلتذ بها لكونها مختلفة عن بقية الحالات، اختلاف الجزء الحالم من النوم عن بقية الاجزاء. وهذا العنصر من الساردية الذي قد يكون اكثر ابعادها اهمية وبدائية، مصدر عدم رضا عند كثير من الكتب وصناع الافلام المعاصرين. فخاصية الاذعان والتسليم التي تشكل اهم سهات الفاعلية الساردية، قادت بعض مبدعي الاعمال السردية الى اكراه الفاعلية الساردية، قادت بعض مبدعي الاعمال السردية الى اكراه الفاحيان وابعاده عن نهاذجه الاليفة من الساردية الى موقف اكثر حركية وانحيازاً الى النص. ذلك ان البحث عن «درجة صفر الكتابة» التي

يقدم فيها الكاتب مواده التي يبني منها القارىء نصا، هو في ضوء ما استخدمته من مصطلحات محاولة رد الساردية الى القص نفسه. وقد يتسمثل اعمق شكل لهذا الميل في كتاب ذي صفحات بيض، أو قطعة موسيقية صامتة (كما فعل جون كيج)، أو اطار لوحة فارغ، أو شاشة صور متحركة يضيئها مصباح كشاف لا يكشف الا نسيجها، وربيا الغبار المتناثر في المسافة الوسطية أو البقع الموجودة على العدسات. لقد جربت وتجرب كل هذه الصور المضادة، لكنها كانت قلبلة النفع. بل ال استعادة قطعة موسيقية صامتة تمثل مشكلة. كما ان درجة الصفر للحياة هي الموت.

أرى أن أف على السبل أمام الفنان السردي لتزويد جمهوره بتجربة أغنى من مجرد التحذير المستسلم لا تتمثل في ان ينكر عليهم رضاهم بالقصة، بل ان يولد لهم قصصاً تكافىء لهم هذا النوع الفعال والدقيق من الساردية. وبالامكان، كها كان شكسبير يعرف ارضاء البسيط والمتعب، في الوقت الذي يكافىء ايضاً اولئك المستعدين لتوجيه انتباه قواهم العقلية والعاطفية كاملة للسرد. وفي الجزء المتبقي من هذا الفصل، أود ان انصرف الى الطريقة التي يمكن ان يحقق بها الفلم على الخصوص هذا الثبيء، وهو ما يحققه الآن حتى في الاعمال التي قد تسمى اعمالاً من الدرجة الوسطى، والتي لا ترقى الى ذرى التذوق الجمالي، ومن اجل ذلك \_ وخشية تناول موضوعات لم يألفها قرائي \_ سأبدأ بمراجعة موجزة لطبيعة الاشارات السينائية. كما بين كريستان ميتنز بوضوح بالغ، فان الفلم والسرد يشبهان بعضهما بقوة الى حد ان العلاقة بينهما تفترض وجود قانون أسمى. وحين سعى لسنج في القرن الشامن عشر جاهداً للمقارنة بين احتمالات المحاكاة في السرد اللغوي الشامن عشر جاهداً للمقارنة بين احتمالات المحاكاة في السرد اللغوي

وفن الرسم، قسم العالم ببراعة (وهي براعة لاريب فيها) بينها، فخص سرد الافعال بالاشارات المتوالية الاعتباطية للقص، وخص وصف الموضوعات والاشخاص بالاشارات المتزامنة المقصودة للرسم. ولو قدر له ان يعود الى الحياة اليوم لتعرف في السينا على ما يوفق بين عالميه المنقسمين، لان الفلم في الصور المتحركة يعطينا الموضوعات والاشخاص وهي تتحرك وتمثل في نظام صوري للسرد يجمع بين قوى الشعر والرسم في تركيبة غير عادية.

وبرغم ذلك فان نتاج هذه التركيبة شيء غتلف جداً عن القص اللفظي اكثر مما نتصور احياناً، وعلى نحو يفهمه لسنج \_ غتلف لان الاشارات في السينها تؤدي وظيفة مغايرة للاشارات في القصص اللفظي. ففي لغة القص اللفظي تؤول كل اشارة بأنها مفهوم أو صنف، وحين يتضح هذا ويكون ممكناً، يرتبط بمرجع من نوع ما، هكذا حين أقول لك (هناك كلب على التل). فانت ستترجم هذه الصورة الصوتية (كلب) الى حيوان من صنف الكلبيات، ولو تحركت لتنظر وتراه من النافذة، لرأيت بالتالي مرجعاً خاصاً يحل محل الصنف المفهومي في العملية التأويلية التي قمت بها. وإذا قدمت لك كلبا خيالياً في السرد، فان عملية تحويل هذا الكلب من صنف فارغ الى حقيقة ملموسة سوف تعتمد على التفاعل بين قصي وسارديتك. حتى حقيقة ملموسة سوف تعتمد على التفاعل بين قصي وسارديتك. حتى الحلفية، غير ان اختيارك متروك لك، ما لم، أو حتى اعطيك من المعلومات اللغوية ما يلزمك بتصحيح الصورة.

لو انني، من ناحية اخرى، قدمت لك كلباً سينهائياً، فإن عملية

الدلالة تختلف تماماً. ذلك انك تواجه اشارة ترتبط بقوة بمرجع معين، قد تقرنه بمفهوم صنفي أو مجموعة من المفاهيم، بعملية قد يكون بعضها شعورياً وبعضها الاخر غير شعوري. وقد أضللك، اذا كان يمستطاعي استعال الكلمات في الفلم. فانادي كلباً ذكراً باسم (لاسي)، واذا كان الكلب ذا شعر كشيف وحركة الكاميرا حاذقة بها يكفي، فقد تنطلي عليك الحيلة، وبذلك ترد المرجع الى صنف صائب قصصياً، وزائف واقعياً. وهي مشكلة لا تكاد تظهر في القص اللغوي، حيث اذا سميت كلبة باسم (لاسي) فإنك ملزم بان تضفي عليها ما يترتب على ذلك، أو ان تترك اجزاء منها بيضاء حتى اوجه انتباهك اليها.

ما أود قوله من هذا الاسترسال في طبيعة الاشارة اللغوية ان السرد الواحد، وان امكن تقديمه في صورة لفظية أو صورة سينائية معاً، فان القص والساردية سيكونان مختلفين. وهذا هو السبب في كون المثال الذي ضربته من هنري الخامس كان مضللاً الى حد ما. وما دام الجزء اللفظي في المسرحية شفوياً تماماً، فيمكن اعادة انتاجه انتاجاً تماماً في الحفلم. أما الرواية فتقص لغتها بالوصف والتأمل الذي ستضطر الترجمة السينائية الى الاستغناء عنه. وحتى القص الصوتي في افلام معدة عن روايات ومستعملة استعمالاً مؤثراً جداً في فلم جيد مثل (وداعاً حبيبتي) أو فلم عظيم مثل (جول وجيم) فهو بالغ الانتقاء قياساً الى اسهاب الكتب الشامل. وتقابل هذه الاختلافات في القص اختلافات مهمة في الساردية. ان العمليات السردية للقارىء حين يهتم بقصص مطبوع تتبجه أساساً نحو عملية التصوير التخيلي. وهذا ما يجب ان يقدمه القارىء لنص مطبوع. أما في السرد السينائي فينبغي

ان يقدم ساردية اكثر تصنيفاً وتجريداً. وهذا هو السبب في كون نقد الافلام اكثر اثارة من النقد الأدبي. فالفلم المتقن يتطلب تأويلاً، بينها لا تتطلب الرواية المتقنة الا فهاً. وهنالك اسهاب في تقديم تعليق لغوي على موضوع لغوي، لا يصح حين يكون الموضوع بصرياً بوضوح.

ويمكن النظر الى بعض الحركات في القصص المعاصر بوصفها محاولات لاكتساب الغموض والحرية السينائيين من التفكير المفهومي. لقد جهد ألان روب \_ غريبه أن يكون آلة تصوير، وانتج بعض الانجازات اللفظية المهمة. غير أن هذه التجارب في الكتابة ضد الاتجاه التلقائي للقص اللفظى محدودة في ممكناتها المتطورة. فالكاتب الذي يريد ان يكون آلة تصوير، ينبغي له ان يصنع سينها، (كما فعل روب ــ غريبه بالطبع مع نتائج مختلفة). كذلك يمكن لصناع الافلام السردية ان يعملوا ضد الاتجاه التلقائي لعملهم. وقد انتجت افلام تحاول ان تصوغ الواقعي صياغة مفهومية بالغة الى حد انها غاصت في بحار البلاغة. اذ تتطلب هاتان الوسيلتان السرديتان المختلفتان وتشجعان نوعين مختلفين من الساردية، برغم أن هذين النوعين يشتركان في اتاحتها التكثيف البالغ والتعقيد الكبير. وقبل ان اصل الى النهاية، أود ان استكشف بعض جوانب الساردية في عدد من الافلام الامريكية توضيحاً للعمليات التي ناقشتها على نحو قد يكون بالغ التجريد. وتنطوى هذه العمليات على صياغة مفهومية للصور وبناء اطر السببية والقيمة حول هذه المفاهيم.

قبل عدة سنوات وجدت نفسي مدفوعاً بطرق مختلفة جداً لانواع

ختلفة من الساردية قدمتها ثلاثة أفلام امريكية هي «فالدوبيبر العظيم»، و «العراب ـ ٢» و «الرؤية المغايرة». وإذا رأيت كلاً من هذه الافلام مرة واحدة، فلست في موقع يسمح لي بتبيان مزاياها بصورة فعالة، ولا بتحليلها مدعياً العمق والدقة. غير أن كل واحد منها كان قد أثارني، وتركني مع بقايا الساردية التي كانت جزءاً من ادواتي المعرفية.

«فالدوبيبر» فلم ساحر، وربها على وعى كبير بسحره. ويختزل لنا أمريكا كها صورها نورمان روكيل، ولكنه يتجاوز هذه الخاصية في مناسبات عديدة. ففي المشاهد المزدوجة حول تحطم الطائرة القدري نجـد عـالم روكويل، وقد تحول الى شيء ما سبيه بعالم ناثنائيل ويست. ثم فجأة يتم انفجار التعطش الى الدم والوحشية فيها وراء السطح الهادىء لوسط امـريكا من خــلال مظهــر روكــويل، وهو الاكثر اقتناعاً بسبب الاخلاص الذي اقيم عليه ذلك المظهر في الفلم. في عملية سارديتي التي استمرت بعد ان انتهى العرض فترة طويلة، وما زالت مستمرة، رابطة بين صور الفلم الواصف metafilm العظيم الذي بنيته في ذهني، جاءت صور اخرى لتطغى على ما اتذكره من الفلم. ليست وجوه روكويل، ولا البهلوانيات الهوائية العبجية، بل صور البستنة والانسانية الاقرب الى غرانت وود منها الى روكويل. وعلى الخصوص ارى بيتاً مسيجاً، شجرة، شخصاً أو شخصين في بيت تحيطه هذه الاشباء، وفيها وراء ذلك الحقول والسهاء. الكاميرا ثابتة أو تتحرك ببطء، والاحساس بالسكينة، بانسجام الانسان مع الطبيعة، طاغ. وتولد في هذه الصور الشعور نفسه الذي اجربه حين أعود الى ﴿إيوا » حيث تستطيع ان تشم خصوبة الأرض، وتفهم كيف يجبها الناس،

وكيف ان حب المزارع للارض يتجاوز الحدود الوطنية، ويعود قروناً الى ما وراء التاريخ. ان ضرورة ان يكون الاحساس بالارض قوياً الى هذه الدرجة في فلم عن السهاء، عن اللاارتياح، عن شعب لم يجد له مأوى على الارض، مسألة مهمة. فتعقيد فلم بسيط في جوانب كثيرة يأتي من حب الانتباه الى الصور التي تدعونا الى اختراقها وصولاً الى المعاني الخبيئة وراءها.

تبدأ الساردية، فيها يخص فلم مثل فالدو ببر بالمحاولة البسيطة لتسجيل الصور، وتصنيفها، واضفاء قيم عليها بحسب الشفرات الثقافية المتاحة. وإذا استخدم نورمان روكويل وغرانت وود فقد يستعمل شخص آخر نهاذج مختلفة لا تحمل اسمًا على الاطلاق. على اية حال، ما ان نتابع التسلسل السردي للفلم، حتى نؤلف قصة فالدو نفسه، من الاحداث التي تعرض امامنا، ونشحن تلك القصة بقيمة وعاطفة بطرق معقدة جداً. وما أقوله هنا أن جزءاً من العملية الحيوية والمعقدة التي نقوم بها لتحقيق هذا التنشيط للقص تعتمد اشياء مثل القيم المشفرة المعزوة الى صور معينة. في هذه الحالة يكون قدر فالدو ما يكونه، لان حياته ممزقة بين وداعة منظر الريف الذي يذلله الانسان، وبين تفاهة الانسان وقسوته ككائن اجتماعي. ولا يستطيع فالدو ان يقبل بوداعة احد جانبي ثقافته، فيزدري الجشع والايثار الدنيـويين عند الآخر، ولم تكن اكاذيبه وتحليقاته سوى محاولات للتعالي فوق هذه الوقائع، ليبني عالماً اسطورياً يمكنه ان يعيش فيه مطمئناً. لكن لابد من هبوط الطائرة بين حين وآخر. وقد تخلق الاساطير، لكنها لا تعاش.

قد يعترض انصار الافلام على مناقشتي باعتبار انها بعيدة عن واقع الفلم، وتقفز نحو عالم وهمي من التأمل بالموضوع. ولكن هذا هو ما ينبغي ان نقوم به لتحقيق الفلم السردي، فالعالم السينائي يدعونا، بل يتطلب منا، الصياغة المفهومية. أن الصور المقدمة لنا وترتيبها وترادفها، هي تخطيطات سردية لقصص ينبغي ان تبنيه ساردية المشاهد.

تختلف صور أمريكا في «العراب ٢» عن صورها في «فالدوبير» اختلاف ايطاليا الصغيرة عن نيراسكا أو لاس فيغاس عن كيوكوك. غير أن الصور تثير عمليات مشابهة من الساردية في اذهاننا. وبالنسبة إليّ فأن مشاهد جزيرة ايليس (في ميناء نيويورك) تعادل ركاماً من كتب التاريخ. وفي لقطة طويلة على الخصوص، تتابع الكاميرا ببطء، مجموعات من المهاجرين توسم وتساق كالماشية، مقربة حلم امريكا وواقعها قرباً مدوخاً. لقد وقف اجدادي في تلك الصفوف، غير أني شعرت بقرب أكثر منهم وأنا أراقب كها لم أشعر من قبل. لقد اعطتني الكاميرا البطيئة، والضوء الدافيء، والحشود الصابرة برجاء صورة اقرب الى قلب هذه البلاد، من صورة الـ «مي فلاور» أول سفينة للمهاجرين أو «صخرة بلموث» أول صخرة وطأها المهاجرون. الفلم، بالطبع، يتحدث عن خديعة هذا الحلم: زعيم المافيا في حصنه، والسيناتور في مبغاه، ومؤتمر السفاحين والسياسيين في كوبا باتيستا. ولابد من وضع هذه الصور بعد تلك الصفوف الصابرة من المهاجرين لتكتمل سخرية الفلم. غير أننا ما أن نراها حتى تعلق في ذاكرتنا زمناً طويلاً.

«النظرة المغايرة» فلم لم ينل من الاهتمام ما ناله الفلمان الآخران، واظن انه كان أقل نجاحاً من الناحية التجارية. لكنه بالنسبة إلى فلم ذو إثارة غير عادية برغم ضعفه، والى حد ما بسبب هذا الضعف. فقد حاول أن يقوم بعملين سرديين مهمين، فأخذ جنون العظمة الذي يكمن في قلب العملية السردية نفسها، وجنون العظمة الآخر الذي يهدد بسحق حياتنا القومية، وحاول ان يطابق بينهما. وتولى تقديم مشهد فريد يتطلب أكثف ساردية واجهها فلم أتذكره. تقدم اللوحة قبصة تفترض وجبود مؤامرة وراء عمليات الأغتيال التي يتعرض لها السياسيون الليبراليون، وتدين الرضا والاشتراك في الجرم عند التحقيق هذه الاغتيالات. كل شخصيات الفلم التي تدرك المؤامرة غوت بعنف، بل أن آخر مدافع بطولي يقع في فخ موقف حيث يؤخذ بجريرة الأغـتـيـال، ويقتله، أخيراً، القتلة الحقيقيون الذين يتظاهرون بمساعدته في اعتقاله. فلم قارس وقريب قرباً فاضحاً من الوقائع الحقيقية المعاصرة. ويسهم مع قراء المجلات الفضائحية وأنصار مؤامرات نظريات جنون العظمة بنشر صور امريكا اللاعقلية، المرعبة. وكفلم يفتقر الى النجاح الشعبي الناجم عن حقيقة ان الجمهور لا يستطيع أن يقبل بذبح أبطاله. فمثل هذا الفلم في القصص الشعبي يطلب لتمثيل البطل المنتصر الذي ينقذ البلاد من عصابة المتآمرين الشريرة. لكن هذا الفلم، بقبوله جنون العظمة الكامن في جنوء من الجمهور العام، ورفضه سطوة الخيال، وتحقيق الرغبة الذي يرافقها في العادة، اغترب عن جمهوره المتوقع. وبالطبع منذ البدء يتم تجاهل من يعدون أنفسهم فوق هذه الاشياء.

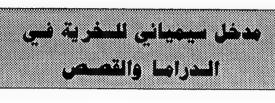
لدى الفلم مشكلات أخرى \_ في التسارع، في منطق الاخبار، في

الاستناد بثقل الى اساتذة غير مرئيين للمؤامرة لربط النهايات السائبة في الحبكة، وتشجيع الساردية غير المتقنة وغير المكترثة عند المشاهد. غير انه منحنا مشهداً غير عادي يواجه فيه البطل الجسور الذي يحاول ان يتسلل الى المتآمرين، اختبار الشخصية المستقبلية. ولكى يكون قاتلاً غير محترف يجب ان يتظاهر بمظهر المصاب بجنون العظمة. وينطوي الاختبار على شده الى كرسى كهربائي يضبط ردود أفعاله، في حين تعرض عليه سلايدات محسوبة لمعرفة الاثار العاطفية القوية التي تظهر عليه: مسؤولون، اعلام، فتيات، منحرفون، مشاهد عنف وحشية، فطائر تفاح، جميعاً في متوالية سريعة التكرار والترادف. ولكي يجتاز الاختبار لابد لبطلنا ان يبدى ردود الافعال التلقائية المناسبة لفحص جنون العظمة. ونحن الذين نرى على كرسينا السلايدات التي يراها، ملزمون بالضرورة باغتياله، عن طريق التقمص، بمحاولة فرض ردود الافعال المناسبة في أجهزتنا العصبية. والنتيجة هي نوع من العبء الحسى المتعب للذهن، وقطع الساردية التي تلح على اتمام كل شيء بسرعة. أن غموض الضبط نفسه، وغياب قواعد هذه اللعبة، يشر الى أن صناع الفلم لم يكونوا ذوى مكنة خيالية لتصويرهم. هكذا يحاول الفلم، تكراراً، ان يسمح بجنون عظمة واقعي وحاقد لاستبدال جنون العظمة المعتدل في قلب الفاعلية السردية. يحاول الفلم ان يخفى عبجزه الخيالي وراء قبصصه غير المكتمل. ولاشك ان هذا اخفاق مرسوم، ولذلك نرى افكاراً كان يجب ان تؤدى بقوة، وقد اختزلت الى مجرد حيلة حسية أمام أعيننا.

لقد حاولت في هذه النظرات الثلاث الى عمليات الساردية السينهائية ان اكتشف قوة واهمية الصياغة المفهومية التي يقوم بها

المشاهد لتحقيق الافلام السردية. بالطبع هناك ما يعني السرد السينهائي اكثر بكثير مما قلت. وهناك ايضاً أقل بكثير. بعض جوانب الفلم السردي ليست اكثر من قضية مثير واستجابة تتضاءل فيها الصياغة المفهومية الى الحد الادنى، وهذا تعريف مفيد للادب الاباحي سواء أكان مثيراً للذة أم للالم. ولا نحتاج الى مفاهيم موسعة عن الافعال الجنسية أو الوحشية المؤلة لكي نتأثر بتمثيلها، أو حتى لنتأثر بصور الواقع. غير أن هذا التأثير مها كان عنيفاً غير مشتق من أية عملية سردية. فرؤية شخص متعذب أو مكتف جنسياً أمام أعيننا قد تكون اكثر تأثيراً، وبتأديتنا الدور الرئيس نكون نحن الشرط الاكثر تأثيراً، وليس قصصاً.

لأن الفلم يبرز الوسائل السردية الاخرى جميعاً في قدرته على تصوير الموضوعات والافعال المادية للكائنات، فهو الأقرب من الواقع، ومن التجربة الحقيقية غير المتميزة. أما الأدب فيبدأ باللغة، ويجب ان يهارس الآلام غير الاعتيادية ليحقق انطباعاً عن الواقع. لهذا السبب استخدم السرد المكتوب في الاعم الاغلب فكرة الواقعية أو احتهال المطابقة مع الواقع كمعيار للتقويم. المشكلة مع الفلم مختلفة. فهو يجب ان يحقق مستوى معيناً من التأمل والصياغة المفهومية ليبلغ شرطه الامثل كسرد. وقد حققت افضل الافلام السردية دائماً هذا، وقامت بشكل سينهائي رائع عبر المشاهد والصور بها يحفز في متلقيها ساردية مناسة.



## « في بلاد العميان ، الأعور ملك »

## ـ مثل قديم ـ

أود أن ابدأ بمقتطف من نص أدبي، وهو قصة قصيرة كتبها هـ. جـ. ويلز عنوانها «بلاد العميان». وفي هذه القصة يضل شخص مبصر طريقه فيقع على قرية قصية أصيب جميع سكانها بالعمى منذ اجيال. يتوقع الرجل المبصر، وقد وضع نصب عينيه هذا المثل القديم، ان يصير سيداً بين العميان، غير ان الاحداث لا تجري كها يشتهي، فيقع أسيراً بأيديهم، وفي ظن آسريه انه مجنون. ويتحدى ذات مرة أحد آسريه:

قال له:

ـ سيأتي زمني.

أجاب الأعمى:

- \_ ستتعلم، في العالم أشياء كثيرة تتعلمها.
- \_ ألم يخبرك أحـد بأن الأعور في بلاد العميان ملك؟
  - سأله الأعمى بغير اكتراث وبلا فهم:
    - \_ وما الأعمى؟

تمنحني هذه الفقرة، شأن القصة كلها كثيراً من المتعة. ولهذه المتعة أسباب كثيرة. فأنا أحب طريقة بناء الحكاية بوصفها تجريباً لفكرة طلعت من قالب المثل القديم، ومن مثال أفلاطون عن «الكهف». أحب الطريقة التي يستنتج بها ويلز ما سيقع من المولد أو القالب matrix وتأليفه الأثيق بين المنطق والخيال. أحب كل هذه الأشياء، ولكن يبدو لي من المستحيل تفسير متعتي بهذا النص دون الرجوع الى مفهوم السخرية. فالبنية الكبرى للقصة نفي للمثل القديم عن بلاد العميان الذي هو مولد القصة، وهذه هي سخرية سردية أو درامية. يقيم البطل المبصر توقعاته على أساس المثل فتدحض الاحداث توقعاته. وهو، فضلاً عن ذلك، نفي يولد معنى جديداً. ولذلك يعيد كتابة المثل بطريقة مؤثرة «في بلاد العميان، يعد الأعور مجنوناً».

ليس هذا مجرد اعتراض على القول المأثور القديم. فهو ينطوي على نشاط ابداعي أو اعادة تشفير فيها وراء النفي الأولى. فهل تنطبق فكرة السخرية، يوصفها مجاز الخطاب السردي، على نفي المثل القديم فقط، أم على اعادة كتابته ايضاً؟ دعني أرد هذه البنية الكبرى الى مستوى القضية المنطقية. خذ المثل الاصلي واعادة صياغة بسيطة له باجراء استبدال واحد:

«في بلاد العميان، الأعور ملك» «في بلاد العميان، الأعور مجنون»

هـل لدينا مجاز هنا؟ واذا كـان لدينا، فأي مجاز هو؟ بالطبع تغطي العـمليـة التي تتـضـمنهـا القـصـة ككل أكـثر مما تغطي صورة القضية المنطقـيـة، ويجب ان ننتبه الى ذلك. ويجب ايضاً ان ننتبه الى أن المثل

الاصلي هو نفسه مجاز ايضاً. فهو أمثولي allegorical وهو في الحقيقة لا يدور حول بلاد العميان، التي ليس لها وجود، بل حول التفوق النسبي لقلة قليلة على من لا وجود لهم مطلقاً في جميع جوانب الحياة، اذ يمكن ان تعاد كتابته عن بلاد الصم، أو بلاد الجياع أو بلاد من لا سيقان لهم، وهكذا وهكذا، وهو باق يحمل المعنى نفسه على المستوى الأمثولي من التجربة.

ما تفعله قصة ويلز اذن، هو أخذ صفة الامثولة في المثل ونقلها أدساً بلا حساء. فتقلب «بلاد العميان» المجازية إلى بلاد «تمثيلية»، أو بعبارة أدق، بلاد «حكائية». على هذا المستوى، السخرية مجاز مضاد. ومع ذلك لابد ان نصنفها مع تلك الاستعمالات الابداعية أو اللاهية للغة، التي تمنح المتعة لكل اولئك الذين يجب ان يستعملوا اللغة استعمالاً حرفياً بطريقة أقل مجازية. غير ان هناك مستوى آخر للنص، ينبغى ان نفحصه قبل ان نتركه. اذ يعطيني سطر من الفقرة المقتبسة متعة معينة («ما الأعمى؟» سأله الرجل الأعمى). ويأتي مصدر متعتى الى حد ما من الطريقة التي تضغط على نحو رائع قضايا واسعة من القصة وتضمنها، غير انه هناك ايضاً خاصية امتاع متميزة في تجربتي التي أريد ان اعزوها الى نوع آخر من التعقيد في السطر فكلمة «أعمى» تستعمل بطريقتين: هي عند الأعمى ليست حتى كلمة، بل مجرد تأليف غريب بين مجموعة من الحروف أو الفونيات، أو هذيان مجنون. أما عند الرجل المبصر في القبصة، وعند الراوي، والمؤلف، والقارىء، والناقد، وقراء الناقد، وإلى غير ذلك، وعند من يعرف اللغة الاتجليزية، فإن «أعمى» كلمة ذات معنى، لكن الحالة هنا ليست مجرد قبضية يسأل فيها شخص آخر ان يحدد معاني كلماته.

فسؤال الاعمى لم يكن سؤالاً لغوياً شارحاً (metalingual) ـ لا عنده ولا عند سامعه المبصر ـ ولا حتى عندنا نحن على الخصوص. انه جهل الأعمى بالعاهة التي هي خاصيته المميزة عند الآخرين، وقد أبرزها النص بتكرار لطيف للكلمة التي يسأل عنها في خطابه، وهو جهل ساخر بالتأكيد. وعلى أية حال، فليست لدينا كلمة اخرى للتعبير عن هذه الظاهرة اللغوية. وهذه سخرية موقف أو وجهة نظر. فهي تنتج عن الاستعال المزدوج لكلمة «اعمى»، ولكن ليس في الكلمة ذاتها، بل في المبانية بين شفرتين تجعلان من المفردة ذاتها، مجرد هذيان عند واحد، واشارة لغوية عند آخر. هذه الصيغة التزامنية للسخرية السردية، كما ان خيبة توقعات بطل القصة هي الصيغة التعاقبية. ويمكن رد كلتا الحالتين الى مستوى الكلمات في النص، غير ان السخرية لا تكمن في الكلمات، بل انها في الحكي (التعاقب) وفي الخطاب (التزامن).

لقد كنت اركز على المتعة في هذا النقاش، لان المتعة تقدم لنا مقترباً آخر للقضية الكاملة في ماهو الأدب. فالقول بأن نصاً ماهو أدبي الى حد انه يقدم للقارىء المتعة، يعني صياغة مفهوم بسيط ولكنه قوي، يعني ادعاء موقف يمكن تبنيه لزمن طويل ضد الاعتداءات الخطيرة التي بالتأكيد سيكون السبب في وجودها. ولا أتردد شخصياً في قول ذلك \_ بل أنني اقوله في الحقيقة \_ لكن يبدو لي أن الأهم الذهاب الى ما وراء هذا الموقف والمخاطرة بمحاولة قول كيف تعمل المتعة الادمة.

يمكن تعريف مصادر المتعة في الخطاب الأدبي بوصفها مواد

القدرة الاتصالية. تقدم النصوص الأدبية المتعة للقراء موفرة لهم فرص استعمال كامل نطاق قدراتهم التأويلية اكثر من النصوص اللاأدبية. وساردية القارىء، بوصفها ما يولد الحكي وينظمه من خلال المخطط النصي لرواية ما، هي مثل على ذلك. وشاعرية القارىء، كما يمكن ان نسميها، التي تعمل على اللغة المجازية للنص، هي مثال آخر. ويذكرنا الفرويديون الجدد، ولاسيما جاك لاكان وحلقته، أن المجازين الشعريين الرئيسيين عند جاكوبسن، وهما الاستعارة والكناية، قريبان في المعنى من التكثيف والاستبدال عند فرويد، كما لاحظ ذلك جاكوبسن نفسه. فاللاشعور يتحدث في هذين المجازين ليتجنب رقابة الشعور، وفي مثل هذا الخطاب يجد المكبوت ما يعبر عنه، محققاً المتعة للمتكلم. هكذا تمضي النظرية، وقد اختزلت الى حد كبير. لكنها لا تقدم تفسيراً كافياً للمتعة التي نحصل عليها من مجازات من للمعنى وبالتعبير اللاشعوري عنه.

السخرية طريقة للخلاص من الرقابة، ايضاً، سواء أكان الرقيب سياسياً، أم ذاتاً عليا. وهي في الحقيقة كثيرة الشبه به «النفي» الفرويدي، الذي هو وسيلة تتيح لنا أن نقول «لا أريد أن أقلقك» حين يكون في نيتنا شعورياً أو لا شعورياً، القيام بذلك بالذات. ولم يكن بالسهل قط دمج السخرية بحقل المجازات أو الوسائل البلاغية، لأسباب قد تساعدنا الدراسات السيميائية على فهمها. وفي حين يتم التعبير عن الاستعارة والكناية ويفهان في الاساس على المستوى الدلالي للخطاب، تعتمد السخرية الى درجة غير عادية على تداولية الموقف. ففي الكلام، غالباً ما تشير الاجزاء اللالغوية من القول الى الموقف.

السخرية (مثل التنغيم والاياء)، في حين أن الاستعارة والكناية مستقلتان عن هذه السهات. الاستعارة تتجذر في وظيفة التسمية في اللغة، في حين تقوم السخرية على أساس الوظيفة الاتصالية. فها تستعملان سهات مختلفة من المهارة الاتصالية، وتلجآن الى امزجة أو حساسيات مختلفة، ربها تكون السبب في ميل كثرة من الكتاب الى انتاج نصوص تهيمن عليها احداهما دون الاخرى، بدلاً من الجمع بينها معاً. وبسبب من تجذر السخرية في الجزء اللالغوي من الاتصال، فانها مجاز النصوص السردية والدرامية بشكل جلي، كها ان الستعارة هي مجاز النصوص الغنائية. وفي الحقيقة فإن المباينة بين القول والفعل عند كثير من الكتاب الساخرين، هي أساس البنية الساخرة، ما دامت الكلهات مرتبطة بالمظهر، والافعال بالواقع.

لا أعني من إعادة وضع السخرية في قلب نقاش النصوص الأدبية ان اسبغ عليها انغلاقية المنهج الشكلاني أو النقدي الجديد الذي يقلب هذه النصوص الى أعهال. ولن أتحدث عن النقائض الذاتية أو أنواع الغموض التي تشل المعنى وتتيح للقارىء أو المشاهد تأملاً جمالياً خالصاً للنص. لا أريد هذا أبداً، ذلك لأنه السخرية، من بين جميع المجازات هي الوحيدة التي يجب ان تخرجنا دائهاً من النص، الى الشفرات والسياقات والمواقف. وفي الحقيقة فان تحيز السخرية هذا هو بالضبط ما يجعل منها مشكلة سيميائية مثيرة أخترت لتوضيحها عدداً من النصوص المأخوذة عن أنواع وفترات وثقافات مختلفة من الأدب الغربي في القرنين الماضيين.

في أيار عام ١٧٧٧، حين كـان الانجليز يحاولون إخماد تمرد ضئيل

في مستعمراتهم الامريكية الشالية، وقع حدث اكثر اثارة في لندن، حيث عرضت مسرحية جديدة. ولقد حظيت تلك المسرحية، وما زالت تحظى بالنجاح المتواصل حتى اليوم، برغم كونها، كما تشكى ناقد معاصر، «مجرد قطعة تتألف على المسرح حسب» «تقليدية» وبلا «وجهة نظر حقيقية». ان فكرة وجود مسرحية ناجحة جداً رغم انها لا تقول شيئاً، تبدو وكأنها تحقق متطلبات الشاعر الفرنسي «مالارميه» من الفن، لكننا نتحدث هنا بالطبع عن مسرحية «مدرسة الفضائح» من تأليف ريتشارد شيردان وهي كوميديا سلوك (Comedy of Manners) أضحت معروفة في الموروث الاتجليزي الذي يمتد من «وتشرلي» الى «وايلد».

أكثر المشاهد إدهاشاً في هذه المسرحية المدهشة هو الفصل الرابع المشهد الثالث، المعروف باسم «مشهد الستارة» ودعني ارجع بذاكرتك الليه قليلاً. في المسرحية ثروة يريد ان يهبها عم ثري لأحد ابني أخيه: تشارلز وجوزيف سرفس. تشارلز متوحش قليلاً، يشرب ويقامر بكثرة، لكنه نزيه وطيب القلب. وجوزيف، من ناحية اخرى، رجل عاطفي، اي انه حسن المظهر وطلي التعبير في كل المناسبات لكنه في الحقيقة وضيع وسافل. هكذا تطرح المسرحية مشكلة بعبارات ساخرة. هناك سطوح لابد من اختراقها، ويجب ان يقرر العم الثري الذي عاد من جزر الانديز بمعونة صديقه القديم السير بيتر تيزل، أي ابني أخيه سيكون المستفيد منه. ويزداد الامر تعقيداً حين ينخدع السير بيتر تيزل، وهو زوج مسن من عروس شابة، بمظهري الاخوين ولا يدرك ان جوزيف العاطفي يحاول فعلاً إغواء الليدي تيزل.

يبدأ مشهد الستارة في بيت جوزيف سرفس العاطفي، الذي يأمر خادماً بوضع ستارة أمام نافذة مكتبته لان «جارته المقابلة سيدة عانس ذات طبع فضولي». هكذا تستعمل الستارة لتحول دون النظر، ولتمنع القيام بفعل المراقبة والتفرج، أما نحن المتفرجين على المسرحية، فنجلس على الجانب الآخر من الغرفة، ولا ستارة تحول دون نظرنا. ان السبب الذي دعا جوزيف لوضع الستارة، هو بمعنى ما مجرد اعتذار من شريدان عن وضعها على خشبة المسرح، غير انها ايضاً تقوي احساس المشاهدين بالافضلية، ومتعة اختلاس النظر. فنحن نكاد نشهد اغراء، ومعرفتنا بنوايا جوزيف تقدم لنا دليلاً لتأويل سخريات في طريقها الينا.

تدخل الليدي تيزل. زوجة السير بيتر ويبدأ جوزيف بمحاولة دفعها الى الخيانة، محاججاً إياها أولاً بأنه ما دامت هناك فضيحة يجري الهمس بها عنها أصلاً (وهذا ما يعرفه جيداً، وقد واجه به أخاه)، وما دام زوجها يشك بها، فانها لابد ان تقضي معه حق الجنس، لتخدعه فعلاً. ويضيف الى ذلك برهاناً مذهلاً. في ان زوجها يجب الا ينخدع بها، حتى اذا شك في خيانتها له، فيجب ان تكون «سهلة الانقياد الى اطراء فطنته وحصافته». بعبارة اخرى، يجب ان تجعل الوقائع تتطابق مع قراءته المغلوطة لسطح الواقع في سبيل شرفه.

يبني شريدان مسرحيته على ثيمة السخرية نفسها، اي الفروق بين المظاهر والوقائع، أو الاقوال والأفعال. فها ان يبدأ جوزيف الانتقال من الاقوال الى الافعال، وبرغم ان الليدي ما تزال تناقش ردها، حتى يدخل خادمه ليعلن مجيء زوجها السير بيتر، الذي كان في طريقه

الموصل الى الغرفة التي جرى فيها الاغواء. وبصرخة «ماذا سيحل بي الآن يا سيد منطق؟ تختفي السيدة تيزل خلف الستارة حين يدخل زوجها.

عند هذه النقطة تصير الاشياء اكثر امتاعاً عند جهور المشاهدين. فنحن نرى الرجلين على خشبة المسرح، عارفين ان احدهما يتحدث ببراءة، دون ان يعلم أن زوجته تتنصت اليه، وان الآخر منافق. ونحن نؤول الاحداث لا بالنسبة الينا وحسب، بل بالنسبة الى المشاهد الاخر الذي يقف وراء الستارة. وبذلك تتضاعف السخريات، وتتضاعف متعة مشاهدتنا اياها ايضاً. ولا يمكن ايراد النقاش، الغني بالسخرية أيضاً، الذي جرى بينها، غير ان فحواه كانت شك السير بيتر بأن لزوجته علاقة بأخيه الغائب تشارلز وما هي الا قليل حتى يدخل الخادم مرة ثانية ليقول ان تشارلز نفسه وصل ويصر على الدخول. فتقدح في ذهن السير بيتر فكرة الاختفاء، وذلك ليتمكن جوزيف من جرجرة تشارلز في الحوار الى علاقته المفترضة بزوجة السير بيتر. وعند ذلك يذهب السير بيتر للاختفاء وراء الستارة ـ مثيراً بيتر. وعند ذلك يذهب السير بيتر للاختفاء وراء الستارة ـ مثيراً توقعات الجمهور الساخرة ـ لكن جوزيف يوقفه في الوقت المناسب.

يصر السيد بيتر انه لمح تنورة فيها وراء الستارة، فيقول جوزيف ان بائعة قبعات فرنسية كانت عنده لزيارته، اختفت وراءها، فيدخل السير بيتر في مختلى صغير. يدخل تشارلز ليؤدي مع جوزيف مشهدا أمام جمهور واسع من مختلسي النظرات: الليدي تيزل، التي تعرف ان زوجها ايضاً يتنصت، والسير بيتر الذي لا يعرف بحضور الليدي تيزل، وبالطبع نحن جميعاً ايضاً. جوزيف، الذي يمثل الآن أمام تيزل، وبالطبع نحن جميعاً ايضاً. جوزيف، الذي يمثل الآن أمام

جهور اكثر عدداً عن يخدعهم في العادة، في وضع حرج. ونحن الذين نؤول كل كلمة، كما يجب ان تفعل الليدي تيزل والسير بيتر ايضاً، في احسن وضع وأمتعه لأننا نربط بين السخريات المتعددة التي تتوالد أمامنا. وبنزاهة يتهم تشارلز، جوزيف بمغازلة الليدي تيزل، حينئذ يضطر جوزيف الى ازالة طبقات السخرية حين يخبر تشارلز بوجود السير بيتر في المختلى. يخجل تشارلز السير بيتر ويكرهه على الظهور، في هذه اللحظة، تصل صديقة جوزيف فيقر السير بيتر بخطأه. في هذه اللحظة، تصل صديقة جوزيف الحميمة الليدي سنيرويل، فينزل الى الاسفل ليمنعها من الصعود وتعقيد الموقف. عندئذ يخبر السير بيتر، تشارلز عن بائعة القبعات المفترضة التي تختفي وراء الستارة، ويجر تشالز الستارة، كاشفاً عن الليدي تيزل، في اللحظة نفسها التي يعود فيها جوزيف. يطبق عليهم الليدي تيزل، في اللحظة نفسها التي يعود فيها جوزيف. يطبق عليهم السير وجوزيف عباراتهما التي تأخذ معنى جديداً في هذا السياق بيتر وجوزيف عباراتهما التي تأخذ معنى جديداً في هذا السياق الساخر، الذي يغادر تشارلز بعده.

عند هذه النقطة تقول التوجيهات المسرحية: "يقفون زماناً ينظر بعضهم الى بعض، وأنا اعترف ان هذه لحظة من اعظم لحظات الصنعة الخالصة في تاريخ المسرح، وإنها لتخلو من الكلمات، النظرات التي يتبادلونها تتيح مجالاً مذهلاً للممثلة والممثلين المشاركين، ويعطي الجمهور مجالاً مذهلاً للنشاط التأويلي، وكل طبقات الادراك الساخر يتاح لها الآن ان تنطلق ضحكاً وتصفيقاً. وتقول الروايات عن العروض الاولى في "مسرح دوري لين" ان الضجة في المسرح كانت لا نظير لها، وقد روعت الناس في الشارع خارج المسرح.

بعد ان حقق كل هذا خلق شريدان لنفسه مشكلة العثور على كلام تستأنف به المسرحية مرة ثانية. ولقد اثبت انه أهل تماماً لهذه المهمة. فجوزيف يقطع الصمت قائلاً «السير بيتر، برغم انني اعترف ان المظاهر ضدي، وإذا ما إصطبرت علي قليلاً، فلن اثير شكوكك، بل سأفسر كل شيء لمرضاتك».

ما يـزال جـوزيف، رجل الكلمات، مـقـتنعـاً انهم سـيظلون غير قادرين على اخضاع «المظاهر». غير أن المسرحيات جميعاً، ولا سيا هذه، مبنية على بنية ساخرة من التوقع الذي يتم فيه امتصاص المغايرة بين الكلمة والفعل بسرعة، وبذلك يتم فيها ايثار ماهو ممثل على ما هو «مروى»، أو المظهر على التفسير. فليس المشاهدون مراقبين سلبيين لعرض صامت، بل هم مؤولون فعالون لعملية حركية. النص المكتوب مجرد دليل للممثلين، ويعتمد الممثلون على القدرة التأويلية عند الجمهور. إن لحظة تبادل النظرات الصامتة قبل نهاية مشهد الستارة لحظة مسرحية عظيمة لانها يمكن ان تبقى ما بقى الممثلون يحاكون، والجمهوريةول ظلال المعنى الاضافية. واذا كان الجمهور ساذجاً، لوجب على الممثلين تحريك المشهد بسرعة، اما اذا كان الجمهور حاذقاً، والممثلون مهرة، فيمكن اطالة مدى هذا الصمت الدال على المسرح الى زمن طويل على نحو مدهش. الشيء الفعال في هذا المشهد ليس السخرية وحدها بالطبع، بل إن السخرية الجوهرية في التـوقع تأتي في آخر المطاف، فهناك وجهات نظر مختلفة تنتج مشاعر مختلفة، وسطوح لا تقول الحقيقة كلها. ففي مشاهدة المسرح ندرك دائمًا انها كلها لعبة، أو تمثيلية، وأن تحت سطوح الازياء، والميكياج، والاصوات، والامزجة، يعيش كائن آخر ليس هو الشخص الذي

نتابع حياته. المسرح يعتمد على عزل الممثل عن الفاعل. وبغير ذلك فنحن نشارك في موعظة، ولا نشاهد دراما. إن سخرية النظرة المزدوجة هي ما تجعل الدراما ممكنة، وتعتمد هذه بالمقابل على تطور المهارة التأويلية عند الجمهور الدرامي.

تعتمد مسرحية شريدان فضلاً عن ذلك، على شفرة قيم بسيطة الى حبد ان أي متفرج يمكن ان يشترك بها. الخداع سيىء، والخيانة سيئة، والنزاهة والكرم جيدان. ما من شيء اشكالي هنا، وللسبب المعقول نفسه، وهو إن أي شيء من هذا النوع سيتداخل بالضحك الذي اعدت المسرحية من أجله. السخرية موجهة الى وغد سافل من كل الوجوه، وهو جوزيف سرفس، وهي تقوم على أعمق وابسط اركان الشفرة الاجتماعية التي لم تكن موضع شك في انجلترا عام ١٧٧٧. وتعمل المسرحية اليوم لانها تقدم لنا عالماً يسهل الدخول اليه، برغم اننا قد نشعر بغرابته، مثل عالم حكايات الجنيات في مسرح الدمي.

في رواية بلزاك الصغيرة التي كتبها عام ١٨٣٣ «أوجيني غراندي» ندخل عالماً مختلفاً جداً تعمل فيه السخرية على نحو مختلف جداً. اننا ننتقل من المسرح الى الكتاب، بالطبع كها ننتقل من انكلترا الى فرنسا، ومن القرن الشامن عشر الى القرن التاسع عشر. وهو تغير هاتل من كوميديا السلوك الى نوع من القص تعلمنا ان ندعوه «واقعياً» و «عليها» دون أن نشعر بالحرج كها يجب ان نشعر به ونحن أمام الصراع بين هذين المصطلحين. ولقد اخترت نصاً من هذا النوع، وسخرية من هذا النوع، الشعر أنها يمثلان ضرباً من التطور المتطرف في من هذا النوع، لأني اشعر أنها يمثلان ضرباً من التطور المتطرف في

السرد - أو نوعاً من السخرية يمكن الاتساع به الى اقصى ما يسمح . ويتضح هذا الاتساع في كل مكان في النص، ولكن ربما لا يتضح في أي مكان بأفضل من «الخاتمة» التي ظهرت في الطبعة الاولى، وحذفت من الطبعة الامريكية التي تدعي انها «كاملة وغير مختصرة». ويدعي بلزاك هناك انه ليس سوى ناسخ متواضع عن الحياة . أو كما يقول في عبارته الذائعة «ليس هناك أي ابتكار في هذا المجال» ولكن بعد مقطعين فقط ينهى الخاتمة والكتاب بالكلمات الآتية:

"من بين النساء، ستكون أوجيني غراندي نموذجاً للاخلاص التائه في خضم عواصف الكون التي تبتلعه وكأنه نصب مختطف من بلاد الاغريق، يسقط في أعهاق البحر، في أثناء نقله، ليظل مجهولاً هناك الى الأبدا (١).

لا يمكن لتأنق هذه اللغة ان يكون تمويهاً على العبارة السابقة. فلهاذا لا يوجد ابتكار في هذا المجال؟ ربها لا يوجد في هذا التشبيه الملحمي، ولكنه موجود بالتأكيد في هذا القدر الكبير من الزخرف.

يريد بلزاك ان يرسم صورته بوصفه رساماً من الحياة، وفنان منمنهات متواضع، وبالتالي فنان وقائع عالمه. غير ان هذه الصور جميعاً عن الكاتب بوصفه فناناً تشكيلياً لا تسعف الا في طرح السؤال الأساسي المتمثل في كيف تستطيع الالفاظ ان «تستنسخ»، وبأي معنى كان، وجوداً يمتد الى ما وراء العالم اللفظي. ولكي يمثل بلزاك حياة «سومور» تمثيلاً دقيقاً، يؤطر قصته بأكداس من الخطاب. وبهذه

<sup>(</sup>١) اشكر الصديق الدكتور مهند يونس على ترجمة هذا المقطع والمقطعين التاليين عن الفرنسية (المترجم)

الطريقة فقط يشعر بالرضا في أنه يستطيع ان يرسم صورة عالمه رسمًا مقنعاً. وفي مقدمته لطبعة ١٨٣٣ ( المصدوفة ايضاً من الطبعة الامريكية) يتكبد المشاق لتسويغ حق المؤلف في ان يكون كريمًا في فقرات الحشو المملة التي تتطلبها «دائرة الرسم الملزم بالتحرك فيها».

قد يبدو اننا ابتعدنا عن السخرية هنا، لكننا في الحقيقة لم نبتعد. فالسخرية البلزاكية في عمل مثل «أوجيني غراندي» تقوم بالضبط على حرية المؤلف في الانتقال الى ما وراء حدود شخصياته. واتفاقاً ترد اوضح عبارات الكتاب، بعد ان يصف بلزاك إذعان النسوة الثلاث في بيت «غراندي» لتنمره الشحيح. وبعد ان يخبرنا الراوي ان غراندي كان يعتقد بأنه كريم جداً مع زوجته، يضيف راوي بلزاك: أليس من حق الفلاسفة الذين يلتقون نساء مثل فانون، أو مدام غراندي، أو مثل أوجيني ان يجدوا في السخرية المصدر الحقيقي لطبيعة العناية الالهية؟» (٢). حسناً. ربها تكون السخرية المصدر الحقيقي للعناية الالهية أو ربها لا تكون، غير انها بالتأكيد أساس القص العليم ومصدره. ويتسع أمامنا الطريق مفتوحاً من «أوجيني غراندي» الى ومصدره. ويتسع أمامنا الطري، عبر هذا الهمس البلزاكي.

اننا نشعر بالسلطة الساخرة عند راوي بلزاك في كل المستويات من المتن الحكائي الى الخطاب الذي يقع على الشخصيات، حين يلطخ فتيل الشمعة المشتعلة تنانير النسوة الثلاث من عائلة كروشو. ولكنها لا تتضح في مكان، كما تتضح حين ينتقل الراوي من شخصية الى شخصية، ومن جسم الى ذهن، ليعرض الدواعي المتناقضة، والحيل،

<sup>(</sup>٢) العبارة بالفرنسية في الاصل .

والانانية الحقيرة التي تحيط باوجيني، ولاسيها في المشهد الاول الكبير. حيث تجتمع عائلتا كروشو ودي غراسان في عيد ميلاد اوجيني، وكل منهها ترجو ان تمهد الاسباب لمرشحها حتى يصل الى طلب يد الوريثة، وفي هذه الاثناء يصل شارل غراندي من باريس.

قد يتريث المرء هنا بعض الوقت، ليلاحظ التغيرات الساخرة في وجهة النظر، ولكنني سأتأمل في جملة ونصف جملة فقط على سبيل الايجاز. لقد سلم ادولف دي غراسان على اوجيني وقدم لها هدية عيد ميلادها: «اهداها علبة ادوات تحوي آنية من الفضة المذهبة بحلية بضاعة حقيقية مشحونة بحلية مبهرجة، بالرغم من ان شعار الشرف الذي نقش عليه اسم اوجيني غراندي يمكن ان يوحي باسلوب متقن. عند فتحه أحست اوجيني بفرح غامر ما كانت تتوقعه، ذلك الفرح الذي يجعل الفتيات الصغيرات يتوردن من فرط السعادة ويرتعشن من الحبورة.

تتمثل السخرية أساساً في ان اوجيني يدفعها شيء تافه مطلي بالفضة، أو كما يقول الراوي، «حلية مبهرجة»، وهي بضاعة لا تزيد عما لدى أي بائع متجول. ومن التباين في تقدير قيمة هذا الشيء عند اوجيني وعند الراوي، وقد اثراه رد فعل نسوة كروشو الثلاث، تنشأ السخرية كأنها في مسرحية لكن المسرحية لا تستطيع ان تطمئن الى تقييم مثل هذا الراوي. أما في رواية بلزاك فينصرف قدر كبير من الخطاب الى توفير هذا الاطمئنان، مثل: «نقشت عليه بدقة، الحروف الاولى» التي قد تخدع شخصاً أقل معرفة من الراوي، ومثل صيغ «ذلك. . . الذي» وسي سرورية في خطاب بلزاك «ناه بلاك» التي هي ضرورية في خطاب بلزاك «ذلك. . . الذي» وسي سرورية في خطاب بلزاك

ضرورة النعوت عند هوميروس. ان عبارة «ذلك الفرح الذي . . ) لا تشير الى تورد خدي الشخصية وارتعاشها، بل الى العلم الكلي الموسوعي والالهي بحق عند الراوي الذي تقوم سخرية النص على الشخصية التى يقدمها لنا.

ولأن بـــــزاك غــير مطمئن الى جمهــوره اطمئنان شيردان ولانه يحاول ان يبوفق الى هذا الاطمئنان ، يولد خطاباً سردياً متنفوقاً ، ومتنمراً ومطمئناً، الى ذاته. لابد للسخرية ان تضيء أوجيني لنا. ان كون الانفعال الحقيقي تبعثه فيها قطعة مبهرجة يهديها لها شاب احمق في رأسه أطهاع شخصية \_ وليس مجرد انفعال حقيقي، بل انفعال جامح يحدث لها التورد والارتعاش \_ يجب ان لا يؤدى بنا الى ان نبتسم من اوجيني بتفوق ساخر. ولكى يمنع الراوي حصول ذلك، يقلب السخرية الى عاطفة، حتى على اسماعنا، أو يديرها الى هؤلاء المحيطين جا. ولا ينفرد خطاب بلزاك السردي جذا الاسلوب. بل اننا نجد هذه التقنيات عند ديكنز ايضاً، وعند فلوبر (وإن يكن صافياً وصقيلًا) وفي جميع الموروث الواقعي ـ الطبيعي. ان خطاب بلزاك يحتاج الى ما فيه من علم كلى لا ليولد سخريته وحسب، بل ليحول دون تأويل القارىء هذه السخرية بحرية بالغة ايضاً. وهذا ما يجعل زغب شيردان المسرحي متفتحاً كزهرة الربيع حتى الآن، في حين تواجه ولاءات بلزاك الجادة مقاومة كبيرة مع كل عام يمر. ونحن نعيش كما تقول ناتالي ساروت في عصر الشك ولا نكاد نقوى على مقاومة راو يريد ان ينوب عنا في التفكير باستمرار، ويزعم لنفسه العلم الكلي الذي يتناقص اطمئناننا اليه شيئاً فشيئاً.

يقـاوم مـعظمنا مـقـاومـة خاصة عند قراءة بلزاك، أو مقاومة غير علنية باخضاعه للاهتهامات التفكيكية للنقد الفرنسي الجديد. وتتمثل احدى ابرز المقاومات لبلزاك في مادة ظهرت في صحيفة «النيويوركر» في ١٧ آب ١٩٦٨. كانت بعنوان "أوجيني غراندي" وقد اخذت شكل اعادة صياغة موجزة لقصة بلزاك في نص يتكون من صفحتين فقط، فيها بعض الرسوم، كتبه «دونالد بارتليم». يبدأ النص بخلاصة للحبكة، منسوبة لـ «معجم اختصارات الكتب» وتستمر بمقتطفات من الترجمة الانكليزية الفعلية، مع اضافة بعض الايجازات والمحاكاة الساخرة والتوضيحات، الى حد يصعب فيه التمييز بين النص الاصلى والعبث اللاحق به. ويضطرنا باتليم الى أن نعيد النظر في بعض اركان نص بلزاك في هذا الضوء الجديد. وهكذا يكون لدينا الآن نصان من «اوجيني غراندي». وحيث حاول بلزاك ان يحصر بؤرة السخرية في خطابه المصر على العلم الكلى، يجعل بارتليم السخرية تبدأ بداية جديدة. يجب ان نرى أوجيني نفسها، والكتاب، وبلزاك، بأكثر من طريقة، وعبر اكثر من خطاب. ان مقاومة خطاب بلزاك لم تمكن فقط بالاستجابة الساخرة عند بارتليم بل انها تسببت فيها.

تأمل على عجل بعض حيل بارتليم ووسائله، فهو يقحم خارج اطار الترتيب الزماني، وصفاً لموت غراندي العجوز: «يشد غراندي العجوز على صدره بشدة، ثم يستسلم. ثاناتة الف في السنة! يلهث. الموت لهائاً».

هذا بالطبع محض ابتداع يربط موت غراندي بالدخل الذي حصلت عليه ابنته بعد سنوات وهي ارملة عذراء. وهو ايضاً محض

لعب بالالفاظ. فهو يستسلم capitulate لانه رأسهالي Capitalist (٣) الصوت يوثر في المعنى ويحط منه. ولقد سبق لبارتليم ان إعطانا مقتطفاً آخر:

"إليك مليون ونصف فرنك، أيها القاضي، قالت أوجيني وهي تسحب من صدرها شهادة بمئة سهم في بنك فرنسا».

هذا الحدث المستحيل الذي يربط كالسابق بين مبلغ كبير من المال وبين الصدر الانساني على نحو مضحك يجيء اقتباساً مضبوطاً من الترجمة الانكليزية، التي هي هنا دقيقة جداً. غير ان وضع الخطاب العبثي المبتدع والخطاب الاصلي على المستوى نفسه يولد سخريات جديدة للقارىء الحاذق.

في الحقيقة ليس في نص بارتليم خطاب خاص به. فهو كولاج خطابات قدمت دون احالة الى مركز تأويلي. وأحد أطول المقتطفات واكثرها ابعاثاً للحيرة هو دون شك مقابلة بين احد اعضاء عائلة غراندي ورجل جاء ليرسم صورة أوجيني . وفي سياق المقابلة يذكر الرسام انه امريكي اسمه جون غراهام، وان عمره يمتد من ١٨٨١ الى ١٩٦١ . وإذا تركنا جانباً استحالة ان يعرف الانسان عمره، فلا يمكن ان يلتقي غراهام باوجيني قط، ما دام بلزاك ينهي قصته في الزمن المعاصر بقصة أي سنة ١٨٣٣ . وتنتهي المقابلة بعد ان يعرض غراهام ناذج من صور لاناس من الغرب الامريكي.

الـ لماذا كلهم حُول؟

<sup>(</sup>٣) في المفردتين جناس لا تمكن نرجمته .

- ـ هـذه هي الطريقة التي ارسمهم بها. ولا ارى في ذلك خطأ. فهذه غالباً ما يحصل في الطبيعة.
  - ـ غير ان كل واحد منهم هو . .
- \_ حسناً، ما الغريب في ذلك؟ انا فقط أود . . . هذه هي الطريقة التي ارسمها. أود . . . » .

نهاية المقابلة. لكن كيف نؤولها؟ كان بلزاك مفتوناً بمقارنة نفسه برسام أو ناسخ من الحياة. ما علاقة ذلك بهذا المتخصص برسم صور الحول؟ أيفترض ان نستخلص ان بلزاك كانت له تفضيلاته التي ابعدته عن ان يكون ناسخاً دقيقاً شأنه شأن الرسام الذي يرسم جميع شخوصه حولاً؟ هل هذا قول عميق عن اسلوب في الفن؟

لا يفترض فينا ان نصل الى نهاية بذاتها. الامر متروك لنا في القيام بالعاب تأويلية بهذه المواد، غير ان علينا ان نحمل نصيباً كبيراً من المسؤولية عن النتائج المترتبة عليها. فنحن عائمون في بحر السخرية هنا، وعلينا ان نتعلم السباحة أو نغرق. ومن المبرر عقلياً ان نرى ذلك احتجاجاً ضد ثقل تاريخ الادب، ضد وجود بلزاك نفسه، ضد فكرة «العلم الكلي» وما يرافقه بالضرورة من قسر أو تلاعب بالقارىء. وفي عصرنا الحالي، قلب الكتاب سخرية الخطاب المكتوب على الخطاب نفسه، الى درجة بالغة لم تحدث من قبل، كما ستذكرنا اسماء كافكا وبريخت وبيكيت وبورخس وناباكوف، اذا لم نضف اسماء جمهرة من الكتاب الشباب مثل بارثليم نفسه الذي يسير في هذا الاتجاه.

يمكننا ان نستخلص نتيجة بسيطة، وقد تأملنا في نصوص ثلاثة كتاب ساخرين. في الكوميديا الكلاسيكية عند شريدان، كانت لدينا سخرية لم تكن بحاجة الى خطاب موثوق للتركيز عليه، بل ركزت على مبادىء قيمة بسيطة، واجماع اجتهاعي واضح، ومع بلزاك وجدنا سخرية لم يكن بالامكان السيطرة عليها الا على حساب تقديم خطاب قسري ومتضارب، ومع بارتليم وكتاب معاصرين آخرين لدينا خطاب يدعو السخريات الى نفسها، ومن خلال التقديم المتعمد، الى كل من القصة والخطاب وفجوات وتناقضات ومضحكات. لا حاجة هنا للتساؤل عن التقدم. كل ما يمكن ان نقوله هو أن هذا هو عصرنا، وكل محاولة لخلق خطاب متحرر من السخرية في حدودها المعرفية لن تكون سهلة. ففي بلاد الساخرين، يبدو العلم الكلي نفسه مضحكاً.

# الداخل البيميانية الى قصة

«ايفيلين» لجويس

الغاية من هذا الفصل غاية بسيطة ، فأنا أرغب هنا أن أزعم وأرجو أن ابرهن على زعمي ، كأفضل ما يمكن البرهان ، ان بعض المقتربات السيميائية من النصوص القصصية ، وكلها غير كامل بمفرده ، يمكن الجمع بينها على نحصو يسهل النقد التطبيقي للقصص . والمقتربات الثلاثة التي أود الجمع بينها في منهجية واحدة هي الآتية :

۱ \_ مقترب تزفتان تودوروف ، كها أوضحه في كتابه «قواعد الديكاميرون» .

٢ ـ مقترب جيرار جينيت في كتابه «الخطاب السردي» .

٣ \_ مـقترب رولان بارت في كتابه « س / ز » .

لقد حاول الناقد في كل حالة من هذه الحالات الثلاث ان يولد منهج تحليل مناسب للهادة التي يتأمل فيها ،ثم أنْ يفحص هذا المنهج بالمادة . ولكن في كل حالة كان للمنهج استعمال تطبيقي أوسع أيضاً . الموضوعة التي أريد إبرازها في هذا الفصل انّ لكل من هذه المناهج الثلاثة استعمالاته التطبيقية الأوسع فعلاً ، وإنها يتمم بعضها البعض الآخر في تناول النص القصصي من مختلف الزوايا ، وأخيراً فانها تقترح سياقاً استعمالياً يقدم فيه كل جزء نفسه في «منهج شارح» Metamethod تعمل فيه هذه المناهج الثلاثة كوحدات في عملية تبادلية واحدة ، وحدات يكون ترتيبها الترتيب نفسه دائماً . ويتضمن المنهج الشارح الذي أود إيضاحه الاقتراب من النص من خلال تودوروف ، وجينيت ، وبارت على هذا الترتيب . وسيقوم

الايضاح على قصة قصيرة عنوانها «ايفيلين» من كتاب «أهالي دبلن» لجيمس جويس .

غتبر النقاد الثلاثة في الحقيقة مستويات أو ملامح مختلفة من النص ، برخم أن عملهم يتداخل في بعض النقاط ، ويسمّي تودوروف ، الذي يقيم منهجه على الحكايات المائة من كتاب الديكاميرون لبوكاشيو ، دراسته «قواعد» ، بينها يصر جينيت الذي يوضح نظامه بالبحث عن الزمن الضائع لبروست على تسميته «مجازات» تعمل على المستوى «البلاغي» في النص . أمّا بارت ، الذي يعمل على رواية قصيرة لبلزاك ، فسيميائي أكثر اكتهالاً ، لأنه يبحث عن تشفير جميع الطرق التي يولد فيها النص القصصي دلالاته . هؤلاء عن تشفير جميع الطرق التي يولد فيها النص القصصي دلالاته . هؤلاء الكتاب الثلاثة ، إذن ، يقدمون لنا قواعد وبلاغة وسيمياء للقصص . وهذا صحيح مع بعض التحفظات التي ستظهر في مجرى النقاش التالي .

لقواعد تودوروف سمتان رئيسيتان . فهو يرد القصص إلى بنى حبكة يمكن تمثيلها من خلال منطق رمزي بسيط ، وهو يشفّر الملامح الدلالية لنظام تدوينه الرمزي بحيث تكشف عن الامور الموضوعية الأساسية للفعل في أية قصة . ويدعو منهج تودوروف إلى تقديم خلاصة الفعل في القصة قبل كل شيء ، ثم اختزال أو ردّ هذه الخلاصة إلى صيغة رمزية . غير أنّ في هلذا الاجراء عيبين كبيرين . الاول ان الخلاصة لا بلد أن تكون حدسية ، لا يغطي عليها نظام صريح ، والثاني ان لنظام التدوين اللاحق دقة زائفة ،

تعتمد الماثلة مع الخلاصة اكثر مما مع القصص نفسه .

المشكلة ليست كبيرة جداً حين نعمل على قصص بسيطة وسهلة الوصف مثل حكايات بوكاشيو ، لكنها تصير خطيرة حين نحاول الانتقال إلى القصص المعاصر .

على ناقد النصوص القصصية المعاصرة أن يستخدم منهج تودوروف كأداة استكشافية ، وطريقة في تركيز التأويل على بعض سهات النصوص القصصية . ويعتمد ادراكنا للقصص بوصفه قصصاً ، جزئياً ، على فهمنا لما يسميه بارت شفرة الافعال . ونحن نتعرف على القصة كقصة لأثنا نتلقاها في نظام سببي / زماني له ، كها أشار إلى ذلك أرسطو ، بداية ووسط ونهاية . ويقدم لنا تودوروف طريقة لفرز الفعل الأساسي في أي عمل قصصي لكي ننقله إلى صدارة اهتماماتنا . وباستعمال نظام تدوينه الرمزي ، نبحث عن القصة في داخل اي عمل قصصي . ومن الواضح أن أغلب القصص ليس مجرد داخل اي عمل قصصي . ومن الواضح أن أغلب القصص ليس مجرد القصص وحكايات ، ولا سيها القصص الحديث ، بل أن بعض فكرة القصة على نحو ساخر ، أو تُرفض لغرض أيدلوجي أو ثيمي فكرة القصة على نحو ساخر ، أو تُرفض لغرض أيدلوجي أو ثيمي أي قصص ، ولتدوين نتائج هذا البحث . فإذا لم نجد قصة ، أو وجدنا قصة جزئية فإنّ هذه ستكون أيضاً نتيجة ذات دلالة .

لكن ما القصة ؟ يساعدنا تودوروف على الدقة في الاجابة عن هذا السؤال . القصة هي نوع من توالي القضايا . والقضايا القصصية على نوعين : الصفات والافعال . وأهم متوالية قصصية هي الصفة ،

الفعل ، الصفة \_ أي البداية ، الوسط ، النهاية . ولأوضحُ ذلك . إذا كانت الشخصيات أسهاء ، والصفات نعوتاً ، والاحداث أفعالاً ، فيمكننا أن نقدم قصة بسيطة على النحو الآتي :

$$X-A+(XA)$$
 opt $X \to Xa \to XA$ ,

حيث:

X = صبي

A = يحب ، أو يحبه شخص آخر.

a = 1 البحث عن الحب ، أو التودد .

(opt) و الصبي (X) يرغب في opt X

- = نفي الصفة : A \_ هــو الافتقار للحب ، أو كــون المرء غير محبوب .

وهكذا تقرأ هذه المتوالية أن صبياً يفتقر إلى الحب زائداً صبياً يريد ان يكون محبوباً تؤدي إلى صبي يبحث عن الحب ، وتؤدي هذه إلى صبي محبوب . ونحن نعرف ان هذه قصة لأنها متوالية من القضايا التي تتضمن الموضوع نفسه ، تكون فيها آخر القضايا تحويلاً للأولى . ويجب أن تكون النهاية التعيسة تكراراً بسيطاً للقضية الاولى : X-A . ويجب أن تكون النهاية التعيسة جداً ! X-A ، صبي يفتقر إلى الحب ويجب أن تكون النهاية التعيسة جداً ! X-A ، صبي يفتقر إلى الحب بعنف . وسواء أكانت النهاية سعيدة أم تعيسة ، فإن ما يجعل من المتوالية قصة هو العودة إلى القضية الافتتاحية في النهاية . فالقصص تدور حول التحويل الناجع أو الفاشل للصفات .

في تطبيق منهج تودوروف على القصص الحديثة ، فإن المشكلة الاولى غالباً ما تتمثل في فرز متوالية الافعال الاساسية ، للعثور على القصة الاصلية . قصة (ايفيلين) اكثر بساطة من هذه الناحية ، غير أن قصصاً أخرى في (أهالي دبلن) اكثر صعوبة بكثير . فالعثور على قصة في (يوم اللبلاب) ليس بالأمر السهل على هذا النحو . بل ان (ايفيلين) تثير مشكلات من نوع آخر . فسلسلة الرموز التي تمثل نحو القصة ليست سوى جانب من «قواعد» ها. والجانب الآخر هو المعجمي أو الدلالي . ويجب ان نرد مركب الخصائص التي تقترن بالشخصيات (اي ما يسميه بارت الشفرة الايحاثية) إلى بعض السات اللجملة التي تنشطها القصة نفسها . وهذا الاجمال أو الاختصار الدلالي هو الجانب الحاسم جداً في العملية التأويلية على هذا المستوى من التحليل . وفي المارسة الفعلية يجب أن يحكك القارىء الصفات محتى لا يعود بالامكان تنقيتها مرة أخرى . ويتطلب المنهج هنا مهارة مؤول متمكن ، وسوف يقابل أيّ نقص لمثل هذه المهارة بجحود .

وها هنا صورة من قصة (ايفيلين) :

y فرانك

A	دبلني
В	اعزب
C	سعید _ محترم ، امن
a	الفرار من بيت الاهل
b	القبول بالفرار
-	نفي الصفة
not	نفي الفعل
pred	يتنبأ او يتوقع
ipm	متضمن في الخطاب

يمكن أن يقرأ التعليق كها يأتي: ايفيلين دبلنية ـ وتعني حرفياً مقيمة في دبلن ، أمّا مجازاً فتعني الكثير . فهذه الصفة قائمة على متوالية القصص كلها ، وهي في الحقيقة ، ما تدور حوله القصص كها يشير إلى ذلك عنوان الكتاب . وتؤشر هذه القصة ، مثل أغلب بقية القصص بقوة سهات مثل العزلة ، والحرمان ، والكبت ، مقرونة بالعجز عن القيام بفعل لتغيير ظروف الحياة . ايفيلين بتول أيضاً . فالدبليون يميلون إلى ان يكونوا متبتلين أو أزواجاً تعساء . وتؤشر صفة التبتل في العادة بوصفها صفة سلبية ، موحية بالنقصان والخصاء والعزلة . وتشير القضية الثالثة إلى أن ايفيلين تعيسة في حياتها . وهذا شيء أقل وضوحاً ، لكن يمكن استنتاجه من استنجابتها لمقترح فرانك ومن أوصاف أخرى في حياتها المنزلية . فعل

القصة يبدأ باقتراح فرانك عليها الفرار معه ، وهذا ما يجعل ايفيلين تتخيل ان وضعها سيتحسن ، ويستدل عليه بقلب العلامة في الصفات عند القضية الخامسة . ويتحدد تنبؤها بالفرار نفسه في القضية السادسة بالتغيرات التي تتوقع حصولها في القضية الخامسة . كل هذا واضح تماماً في النص . غير أن ايفيلين دبلنية !ولهذا ترفض بالتالي الفرار من البيت ، وتنتهي القصة بتضمين قوي مفاده استمرار وضعها الاصلي، دون ان يتغير شيء سوى ازدياد حدته بتضييع فرصتها في السرحيل عن دبلن وتغيير حياتها . وهذه قصة بسيطة يمكن تشفيرها بسهولة بوصفها نفياً لاحدى حكايات الجنيات الروسية عند فلادمير بسروب . يأتي الأمير لإنقاذ الاميرة من زنزانة الوغد ، غير أنها تقرر بالتالي ان الزنزانة أقل رعباً من فكرة الرحيل عنها ، فتعيد البطل إلى وطنه خالي اليدين فالطبيعة تولد أحياناً أصالتها ومشروعيتها بقلب الرومانس . لكن لنعد إلى عملية التدوين وما تكشف عنه .

إذا نظرنا إلى الصيغة النحوية هنا وجدنا أن ثلاث قضايا صفاتية تؤلف «موقع» ايفيلين تتكرر بالحاح عند أو قرب خاتمة القص وبرغم ان هذا التكرار اكثر تعقيداً من مجرد استعال صياغة ، فإن التضمينات واضحة تماماً . يمكن أن نرى أيضاً أنّ الصفات تبقى بلا تغيير : أي أن الموقف الشقي في الأساس يظل حتى النهاية ، ويزداد حدة . وهذا في الحقيقة هو القانون في (أهالي دبلن) . وتميل قواعد هذه القصص إلى التمسك بالظروف غير السارة - أي من السيىء الى الأسوء . قصص قليلة تكشف تغيراً من الأحسن إلى الأسوأ . وتكشف قصة واحدة فقط عن تحسن الموقف الافتتاحي وهي قصة والنبيلان) ، التي يستفيد فيها لينهام المعدم من تطفله على صديقه (النبيلان) ، التي يستفيد فيها لينهام المعدم من تطفله على صديقه

كورلي الذي حصل على عملة ذهبية من خادمة رداً على جميله الجنسي ، لكن وراء هذه النهاية «السعيدة» تتضح اكثر فأكثر صورة لينهام كمتطفل ناضج يقع في فخ وجوده المتدبلن ، فليس ظرفه بأحسن من ظرف إيفيلين .

المسألة الأساسية في هذا النقاش هي أن نظام التدوين الرمزي عند تودوروف يلزمنا بأن نركز على قضايا الصفة ، ويلزمنا بأن نستخرج ثيمة العمل . وحين يُطبّق على مجموعة أعمال لمولف واحد ، مثل قصص (أهالي دبلن) ، فإنه يصرف انتباهنا إلى سمات متكررة في التشفير النحوي والدلالي ، طارحاً مشكلات عن قضايا مثل لماذا تتعلق كثرة من هذه القصص بالتبتل وبدائله المختلفة ، وأخيراً عن الصفة النهائية ، أي كون المرء «دبلنياً » . وهذا المنهج خام نسبياً ، لا يتفحص سوى سمتين إجماليتين من سمات النص حواسل الفعل والصفة غير أنّ عدم انتفاع المحلل والمعلم به مسألة حقيقية .

أفضل جهاز نقدي إحكاماً ونسقية تم تطويره حتى الآن لدراسة النصوص القصصية هو ذلك الذي اقترحه «جيرار جينيت» في كتابه «الخطاب السردي»، وفي سياق نقاش واسع عن «بحث» بروست، يقدم جينيت منهجاً لتحليل النص القصصي استناداً إلى الزمن والمظهر والصوت، وبذلك يستعير مصطلحاته من القواعد التقليدية للفعل والصوت، على أساس أن كل قصص يمكن أن يُنظَر اليه بوصفه «اتساعاً لفعل ما». يبدأ جينيت بتمييز ثلاثة جوانب في النصوص القصصية ككننا من التعرف عليها بوصفها قصصية وتوفر لنا أيضاً نقطة شروع

لدراستها . فكل نص قصصي يرد الينا بصورة خطاب سردي ، أي نص فعلي . ويخبرنا هذا الخطاب عن مجموعة من الاحداث القصصية التي يمكن فرزها عن النص نفسه . فكل نص ينقل لنا قصة ، توجد في موقع زمكاني مختلف عن النص نفسه ، وعن انتاجه أو قراءته . فضلاً عن ذلك ، فكل نص سردي ينقل لنا أيضاً ، ضمناً أو صراحة ، بعض أحوال القص ، وشيئاً من تفسير وجوده كنص ، بالنسبة إلى كل من الاحداث المروية والمروي له أو الجمهور . وحين يتم فحص الموقف السردي لنص ما عن قرب ، فلن يتطابق الراوي والمروي له تطابق الراوي مع الظروف الحقيقية لتأليف الكتاب وقراءته .

واضعاً نصب عينيه هذه العناصر الثلاثة للقصص المكتوب (أي النص والقص والقصة) يبدأ جينيت دراسته للسرد بفحص أركان ما يسميه «الزمن» القصصي . ففي الترتيب الزماني للقصص يميز ثلاث مناطق رئيسة للبحث ، هي : الترتيب ، والديمومة ، والتردد . الترتيب Order هو تنظيم الأحداث المعبر عنه كعلاقة بين القصة والنص ، أي التقسيم الزماني للقصة في مقابل الطريقة التي ينظم بها الخطاب تقسيمه الزماني ويقدمه لنا بها . (وهذا قريب من تمييز الشكلانين الروس بين القصة والحبكة ) .

والديمومة Duration هي العلاقة بين الاتساع الزماني للأحداث في القصة ، والانتباه الذي يكرسه الخطاب لها . وهذه مسألة سرعة أو بطء يمكن التعبير عنها بتقسيمها إلى ساعات وأيام وسنوات في زمن القصة ، وكلهات وصفحات في النص المطبوع . ويتضمن الجانب

الزماني الثالث في النص القصصي ، الذي هو التردد Frequency الطرق التي يمكن بها تكرار الاحداث سواء في القصة نفسها ( إذا حدث الشيء الواحد أكثر من مرة ) أو في الخطاب (إذا وصف الحدث السواحد أكثر من مرة ) .

في داخل هذه الجوانب الرئيسية الثلاثة للزمن يضع جينيت تميزات أخرى لن يحضر منها هنا سوى بعضها ، لأنها كلها ليست بذات دلالة لدراسة «ايفيلين» .

ترتيب تقديم الاحداث في (ايفيلين) هو في الوقت نفسه بسيط ومعقد . فالزمن الحاضر للسرد هو المساء المقترح لرحيل ايفيلين عن دبلن . ويقدم جويس هذه الأحداث في مشهدين : يبدأ الأول في الصفحة الأولى من النص بظلمة تطبق حين تجلس ايفلين إلى نافذتها ، وينتهي حين تنهض ، قبل آخر صفحة . ويبدأ المشهد الثاني بعد نقاط الحذف في الصفحة نفسها . والزمن هو الليلة نفسها (برغم أننا يجب ان نستنج ذلك ) ويستمر المشهد حتى نهاية القصة . وفي داخل نخطط التقسيم الزماني الخارجي البسيط هذا ، تنتقل القصة في تعقيد غير العتيادي للتنظيم الزمني . وإذا اكتفينا ، مؤقتاً بالفواصل الزمنية الجاهزة سلفاً ، فيمكننا تمييز حركة الزمن في القصة بشيء شبيه بها يلى ، وقد اعطينا هذه الفواصل الزمنية الأرقام من (١ - ٢) :

أ ـ الحاضر (البداية ، إلى المقطع الثاني ) ٥ .

ب ـ الطفولة (منتصف المقطع الثاني ) ١ .

جـ الحاضر (نهاية المقطع الثاني ، وبداية الثالث ) ٥ .

- د \_ (قطعة معقدة سنعود إلى تفحصها عن قرب فيها بعد ) .
  - هــ الماضي القريب (الانسة غافان والمخازن ) ٤ .
    - و ـ المستقبل (بيتها الجديد) ٦.
    - ز \_ الماضي القريب (مساء السبت ، الخ ) ٤ .
      - ح \_ المستقبل (كانت على وشك) ٦ .
    - ط ـ الماضي القريب (علاقة ايفيلين بفرانك) ٤ .
      - ي \_ الماضي البعيد (تاريخ فرانك) ٢ .
        - ك ـ الحاضر (عمق الماضي) ٥.
    - ل ـ الماضي البعيد (مرض ام ايفيلين وموتها) ٣ .
  - م ــ الحاضر مختلطاً بالمستقبل (نهاية القطعة الاولى )٥/٦.
    - ن ــ ثغرة في الحاضر ٥ .
- س \_ الحاضر (المشهد الثاني كاملاً يتخلله شيء من المستقبل )٥ .

حتى لو تجاهلنا التحولات الزمانية الصغرى ، فإننا يمكن أن نميز خسة عشر مقطعاً متميزاً تمتد على طول ست حقب منفصلة من حياة ايفيلين، بدءاً من طفولتها حتى مستقبلها الممكن مع فرانك . ولكن بسبب الطريقة التي عالج بها جويس المنظور في هذه القصة ، فقد انخرطت كل هذه الازمنة في داخل الزمن الحاضر للمشهدين . فهي كلها تُقدَّم لنا بوصفها جوانب من تفكير ايفيلين في الزمن الحاضر

الذي هو قريب جداً من زمن «المضارع» ، حتى لو كان مروياً في ماض تقليدي . حتى الثغرة تمثل مساراً حاضراً ودرامياً للزمن . وما دام جينيت يناقش المنظور بوصفه جانباً من «الطبع» ، فإننا سنعود له لاحقاً فاحصين عن قرب اكثر بعض جوانب الزمن التي اطرّحناها جانباً .

الوحدة الزمنية الرابعة التي لاحظناها أعلاه معقدة جداً لدرجة انني أحجمت عن تحديد موقعها في الزمن . والآن دعونا ننظر اليها عن قرب أكثر . لقد اعادنا المقطع الثالث إلى الزمن الحاضر بكلمتي «الآن » و«بيت» ، حين كانت ايفيلين تنظر حوالي غرفتها التي تزداد ظلاماً . ولنتفحص الآن الحركة الزمانية في عدد من الجمل هنا :

نظرت (الحاضر) حوالي الغرفة ، وهي تعاين ( الحاضر ) كل اشيائها الاليفة ، التي كانت تنفض عنها الغبار (ماضي ، تكراري) مرة كل اسبوع عدة سنوات ، وكانت تتساءل (ماضي ، تكراري) من اي مكان في الأرض جاء كل هذا الغبار . ربّما لن ترى مرة أخرى (مستقبل ، شرطي ، منفي ) هذه الأشياء الأليفة التي لم تحلم قط (ماضي ، منفي ، تابع للمستقبل) بالانفصال عنها (مستقبل ، فسي داخسل الماضي المنفي ، في داخسل المستقبل ) .

لدينا هنا تذبذب سريع بين الماضي منظوراً اليه كتكرار ، كجولة اليفة في الاحداث المتكررة ، عائماً ولكن مريحاً ، ومستقبل يدرك على نحو معتم ، كغياب لما يكتنفها من أشياء اليفة . المستقبل بوصفه غيابياً (لن ترى مرة أخرى ) مشروع مرعب . ولانها تحاول ان «تزن

كلُّ جانب في القبضية » فإنَّ افكار ايفيلين تواصل انتقالها من الماضي إلى المستقبل ، لكن المستقبل بالنسبة إليها سلبي في أحسن احواله : «أبداً» ، وشرطى في أسوأ أحسواله : «سوف تتزوج . . . وسوف يعاملها الناس باحترام حينتذ لن تعامل كها عوملت امها من قبل، . ويؤدي بها المستقبل بالضرورة إلى الماضي . وهمي لا تستطيع ان تراه إلاّ على نحو معتم وسلبي ومشروط . ليست له عندها حقيقة ، باكثر من الحقيقة التي لبوينس ايرس كمكان على ملبورن ، على حدّ تعبير أبيها . وحين تبدأ بالتفكير بنفسها زوجـــة تنتهي بالرغـــم منها بالتفكير بأمها . وجذا الصدد يجب أن ننتبه إلى ان مستقبلها ، إذا ما بقيت في البيت ، موضوع يراوغها أكثر بكثير من مستقبلها في بوينس ايرس ، وهي «تزن كل جانب في القضية» . نحن نعرف ان لديها وجيباً ، وإن اياها (فيها بعد) قد بدأ بتهديدها بالعنف الجسدي . ونستطيع ان نستنتج أنّ أمها كانت قد تعرضت لهذا العنف في الماضي وتقرّ ايفيلين كثيراً بهذه الفكرة ، شعورياً ، حين تفكر بأنها قد تُعاملُ كما لم تُعاملُ أمها من قبل ، ثم تنتقل في الجملة التالية إلى التفكير بعنف أبيها . ففي حلم يقظة ايفيلين ، الكثير مما لم تعبر عنه صراحة بالنسبة إلى كلّ من الماضي والمستقبل .

لقد انسقتُ في تطوير هذه التأملات من أفكارنا عن الزمن إلى قضايا الصوت والمنظور . وكما يشير جينيت ، فإن هذا شيء لا مفر منه في التحليل ، ما دمنا نقسم ، اعتباطاً ، على سبيل النقاش ، ما لا ينقسم ، لأننا لا نستطيع قول كلّ شيء عن النص دفعة واحدة ، غير أنّ هذا التحليل سينصرف بنا إلى شؤون القصة لو انسقنا معه . والـزمـن ، كما نرى الآن ، ليس مجرد سمة من سمات بناء هذا النص

السردي ، بل هو أهم عنصر في وضع ايفيلين . «كان وقتها يجري » كما يقول الراوي ، وهي تعرف ذلك . انها تواجه لحظة اختيار مرعب بين مستقبل لا تستطيع ان تراه ، ومستقبل لن تطيقه . ويتميز البشر عن سواهم من الحيوانات بقدرتهم على تناول المستقبل كمشروع ، والوصول اليه من خلال اللغة والرؤية . لكنّ ايفيلين منشدة إلى فخ الماضي \_ بوعدها لأمها الميتة ، بمارسة طقوس كنيستها \_ إلى درجة انها لا تخشى المستقبل وحسب ، بل تتراجع عن وعي الماضي بكل معنى الكلمة : «حركت شفتيها في صلاة صامتة محمومة » فقد فقدت أخيراً هبة الكلام ، وكل قدرة على الادراك والاتصال . فتتحول اسلبية ، مثل حيوان لا حول له ولا قوة » .

بالانتقال من الترتيب الزمني للنص إلى ديمومته ، يميز جينيت أربع سرعات أساسية في القص :

١ ـ الثغرة ـ سريعة بلا حدود

٢ ـ الخلاصة ـ سريعة نسبياً .

٣ ـ المشهد \_ بطيء نسبياً .

٤ ـ الوقفة الوصفية ـ درجة الصفر للتقدم

ويشير إلى انّ الايقاع الروائي الاساسي هو تعاقب بين الخلاصات غير الدرامية التي تؤدي وظيفة الربط ، وبين المشاهد الدرامية التي تحدث فيها الافعال الفاصلة . ولدينا في (إيفيلين) كل هذه الأنواع

الأربعة من الديمومة: فهناك ثغيرة بين المشهدين في السرد، وخلاصة الحياة الماضية لإيفيلين وفرانك ، والمشهد الدرامي على رصيف الميناء ، بل حتى بعض الرصف ، وإن يكن قليلاً إلى درجة انه لا يخلق اية وقيفة حقيقية في القصة . لكننا بحاجة لمعرفة بعض الجوانب الخاصة باستعمال جويس لهذه التقنيات. فهو ، قبل كل شيء ، يخلط هذه الاشياء بحيث يتم تقديم الوصف والتلخيص كجوانب من تفكير ايفيلين ، ومن هنا تعمل كدراما أو مشهد . ولا تشكل المقاطع السردية المكتوبة في الزمن الحاضر مشهد ديمومة واسعة يحتل فيها زمن قبصر نسبياً في القصة جزءاً طويلاً من النص . ويعطينا المشهد الأول ، بكل تذبذبه الزمني ، احساساً بالحاضر الذي يمر ببطء شديد . ثم يؤكد المشهد الثاني ، بعد الثغرة ، ببسط الزمن اكشر ، على مرور الشواني ، حين تجلب عملية رحيل السفينة العنيدة (الزمن والمد لا ينتظران أحداً) المستقبل والحاضر إلى نقطة مطابقة ، بينها ايفيلين التي لم تعذ قادرة على موازنة الماضي بالمستقبل ، يتم اخراجها من نطاق الزمن الانساني تماماً إلى حاضر متجمد في وجود حيواني .

توفر معالجة جينيت للطبع القصصي طريقة ذات فائدة في تحليل قصة جويس أيضاً. اذ يقسم جينيت الطبع إلى جانبين: المسافة والمنظور. المسافة السردية هي وظيفة حجم ودقة التفاصيل التي يقدمها النص. فكلها زادت التفاصيل، اقتربنا من الوصف المشهدي. وقد تقدم بعض التفاصيل على نحو مجاني، وبلا مسوّغ، وكأن المراد منها ان تعطي «اثر الواقع» لشيء سُمِّي فقط، لأنه «هناك

واقعياً ». في (إيفيلين) تبدو فقرات مثل «رائحة الكريتون المغبر» أو «الصورة الملونة للوعود التي أبرمت لمارغريت ماري الأكاكيو المباركة ، تعمل بهذه الطريقة « المجانية » ، كمجرد كسر من « الحياة» . ولكن هذه الكسر المعلوماتية ، من المحتمل ان تحمل بين يدي جويس بشكل خاص ، معاني بأكثر من شفرة . وبهذا الصدد لا بدّ من إكهال منهج جينيت بمنهج رولان بارت ، كها سأعرضه مفصلاً فيها يأتى :

للشخصية ، وكم من الشخصيات ستكون عرضة للمعاينة . الداخسلية : يقول : «انَّ نوع البؤرة ليس بالأمر الثابت بالضرورة في العمل كله ، بل بالنسبة إلى مقطع محدد قد يكون وجيزاً » . ويطور جهازاً اصطلاحياً لعدد من أنواع المنظور \_ فهناك الداخلي والخارجي والشابت والمتحول والمتعدد والخالي من البؤرة unfocused - غير أنَّ هــذه المصطلحات ، مثل نظائرها في النقاش الأمريكي لوجهة النظر القصصية ، قد لا تكون لها قيمة تحليلية كافية لتسويغ تصنيفها المعقد . فالمتغيرات في البؤرة السردية التي تؤثر حقاً قد تعمل على مستوى تأخذ فيه الحساسية والحدس اللغويان بنظر الاعتبار شيئاً أكشر بكثير من مجرد الجمهاز الاصطلاحي نفسه . وحتى هنا ، فضلاً عن ذلك ، فإن جينيت يعطينا دلائل نافعة ، فهو يشير إلى ميل القصص إلى استخدام استراتيجيات يسميها الادماج Paralipse وتجاهل العارف Paralepse ، اى اخفاء بعض المعلومات عن القارىء ، كان يجب \_ استناداً إلى البؤرة الغالبة \_ ان يتلقاها ، وتقديم معلومات للقارىء كان يجب على مستوى التبئير الغالب ان يجعل من المتعذر الحصول عليها . جويس ـ فيها يبدو لى ـ كاتب يعتمد تجاهل العارف إلى حـد كـبير في (إيفـيلين) وفي أعمال اخرى أيضاً. وهو يختار، في هذه القصة ما يسميه جينيت بالبؤرة الداخلية الثابتة ، أي ان كل الافكار تمرُّ بالمصفى الذهني لايفيلين نفسها ، وتقدم في لغة تشبه إلى حـد كبير لغـتـها الخاصة نحواً واداء (برغم انَّ هذه ، من هذه الناحية الفنية ، قبضية صوت اكثر مما هي قضية منظور ، أو بالأحرى ، أن لغت «ها» قضية منظور ، أمَّا لغت «ه» ، أي الراوي ، فقضية صوت) . وفي اختيار ايفيلين بؤرة انتقى جويس - كما في قصص

اخرى كثيرة ـ عقلاً مركزياً ليس بالذكي جداً . وهنا يختلف كثيراً عن بروست وهنري جيمس ، اللذين كانا يفضلان عقلاً كعقليها في مركز عملها . (هناك بعض الاستثناءات ، كها في (مها كانت تعرفه ميزي) ، ولكن يمكن القول انه حتى ميزي هي عقل جيمس ضمناً ، وهي مغلفة بالتأكيد بصوت جيمسي غني ) . لكن جويس فضل ، في قصص (أهالي دبلن) منظوراً داخلياً ثابتاً في ذهن ما ، هو غير مأخوذ عن معرفة محددة باحداث القصة ، بل محدود بصورة مطلقة بالتربية والذكاء .

تعطي هذه الاذهان المحدودة بأوضاعها المؤلة ، القصص نكهتها الساخرة والطبيعية أكثر من اي شيء آخر . وقد طرح هذا المنهج على جويس مشكلة جمالية ، إذ ابتهج بحل معضلة تجاهل العارف ، أو بأن ينقل إلى القارىء معلومات أكثر مما تستدعيه الشفرة بمنظوره الذي يجب ان ينقل .

بلاغياً ، متى نواجه الادماج أو تجاهل العارف نكن في حضرة السخرية . وقد لاحظنا في حالة ايفيلين كيف تتجاوز بعض الافكار عن مستقبلها في دبلن ، والطريقة التي تربط بها ، اقترانياً ، الافكار عن وحشية ابيها وخبل امها وموتها ، دون ان تعترف بالربط المنطقي بينها . وفي هذه الامثلة يقودنا جويس إلى صياغة استنتاجات تساعدنا في «بناء » القصة التي نقرؤها . وبفعل من افعال الاستنتاج ، نكمل بعض اوضاع ايفيلين ، ونكون في الوقت نفسه قادرين على استنتاج آخر مفاده انها تتخلص من هذا الذي استنتجناه . ويأخذ هذا جويس في اتجاه ما يسميه رولان بارت بالنص «الكتابي» ، أو القصص

الحداثوي الذي يلزم القارىء بالمشاركة في خلق أحداثه ومعانيه . ولكنني أود القول انه يتوقف فجأة عن منحنا الحرية في بناء المعاني التي نتوخاها . فاستنتاجاتنا موجهة ، بلا إقحام ، ولكن بثبات ، في الطرق التي كنا نبحثها ، وسنستمر في بحثها .

ها ان النقاش يأخذنا إلى ما وراء نطاق منهج جينيت في التحليل القصصي ، ولكن لسبب وجيه جداً فمعالجته للصوت القصصي ، التي يوضحها فيها يخص بروست ، ليست بذات عون كبير حين نطبقها على جويس ، برغم ان جويس واحد من اكثر الكتاب ارتفاع صوت . وهذا لأن جويس يتأمل تحت عنوان الصوت ، القضايا التي تنطوي على العلاقة بين الرواة الذين يمكن تمييزهم ، وبين الحكايات التي يسروونها فقط . وهسندا النوع من تأثير الكلام الداخلي عند جويس ، الذي يروي فيه بصوت شخصية معينة ، في حين يرى الشخصية . بوصفها شخصاً ثالثاً ، يحدد نفسه بقول ما تدركه الشخصية ، ولكنه يستعمل هذا القول لنقل وجهات نظر راو خفي غير مرئي \_ ولم يأخذ جينيت هذا الاحتمال بنظر الاعتبار بها يكفي ، وبها لانه يتضمن تفاعلاً بين المنظور والصوت ، وقد عاني جينيت ربها لانه يتضمن تفاعلاً بين المنظور والصوت ، وقد عاني جينيت المشاق للفصل بينها . وفي الحقيقة فان رولان بارت هو الذي يقترب كثيراً من إعطائنا ما نحتاج اليه لاكهال تحليل نص مثل (ايفيلين) .

في (س/ز)، وهو تحليل يستغرق كتاباً لقصة بلزاك (سارازين) يشق بارت طريقه إلى النص، بتناول عدد قليل من العبارات والجمل كل حين، مؤولاً هذه «الجمل السردية» Lexias ،

كما يسميها بحسب الطرق التي تولّد بها المعاني في خمسة نظم دالة أو شفرات ، وشفراته الخمس هي كما يلي :

الشرائي، ، والتي يعني بها ، بين أشياء أخرى ، انّ النصوص القرائي، ، والتي يعني بها ، بين أشياء أخرى ، انّ النصوص جميعاً سردية . وفي حين يبحث نقاد أكثر سلفية مثل أرسطو أو تودوروف عن الأفعال الرئيسية أو الحبكات ، يرى بارت (نظرياً) أنّ كلّ الافعال عمكنة التشفير ، ابتداء من العملية المبتذلة في فتح الباب ، وانتهاء بمغامرة رومانسية . ويطبق (عملياً) بعض مبادىء الانتقائية ، فنحن نتعرف على الأفعال ، لأننا نتمكن من تسميتها ، وفي أغلب القصص (أو النصوص القرائية عند بارت) نتوقع أن تكتمل الافعال التي بدأت ، وهكذا يصير أول فعل أول غلاف لمثل هذا النص . ( يجاول نظام التدوين الرمزي عند تودوروف أن يعزل هذا الغلاف الاول للدراسة) .

٢ - الشفرة التأويلية ، أو شفرة الألغاز التي تعبث برغبة القارىء في الموصول إلى «الحقيقة» لكي يجيب عن الاسئلة التي يثيرها النص ، وفي فحصه «سارازين» يسمّي بارت عشرة أوجه للتشفير التأويلي من التساؤل الاولي أو إضفاء ثيمة على موضوع سيتحول إلى لغز ، حتى الانكشاف النهائي وفك مغالق ما كان حبيساً . ومثل شفرة الافعال ، فإن شفرة الالغاز عنصر بناء أساسي للسرد التقليدي . وفيها بين طرح اللغز وحلّه في السرد ، يضع بارت ثماني طرق مختلفة للاحتفاظ باللغز حياً دون الكشف عنن حله ، بها في ذلك المراوغات ، والاحابيل ، والاجوبة الناقصة ، حله ، بها في ذلك المراوغات ، والاحابيل ، والاجوبة الناقصة ،

إلى غير ذلك . وتهيمن الشفرة التأويلية ، في بعض انواع القصص ، مثل القصص البوليسية ، على الخطاب بكامله ، وهي تشترك مع شفرة الافعال في التعليق السردي لرغبة القارىء في إكهال النص ، والانتهاء منه .

" - الشفرات الثقافية ، وهي كثيرة . وتشكل إحالات النص لاشياء «معروفة» سلفاً وقد شفرتها الثقافة . ويرى بارت أن الواقعية التقليدية ينبغي أن تعرف باحالتها إلى ما هو معروف سلفاً . معجم فلوبير في الافكار المقبولة هو انجيل الواقعية . وتشكل البديهات والامثال في ثقافة أو ما تحت ثقافة مسا شكائم مشفرة أصلاً يمكن أن يستند اليها الروائيون . وعمل بلزاك مشفر بهسذه الطريقة إلى حد كبير .

الشفرات الانجائية . تحت هذه العنوان لا نجد شفرة واحدة ، بل شفرات كثيرة ، ففي القراءة يضفي القارىء الثيات على النص . ويلاحظ ان بعض ايحاءات الكلمات والعبارات في النص يمكن ان تُضَمَّ إلى ايحاءات مشابهة للكلمات وعبارات أخرى . فها أن نتعرف على «نوى مشتركة» للإيحاءات حتى نضفي على النص ثيمة . وما ان تتعلق عناقيد الايحاء باسم علم معين حتى نتعرف على شخصية ذات صفات معينة . (من الجدير بالذكر أن بارت يعد دلالة المطابقة آخر وأقرى دلالات الايحاء) .

٥ ـ الحقل الرمزي ، هذا هو اكثر اركان التشفير القصصي «بنيوية»
 أو بعبارة أدق ، أكثرها ما بعد بنيوية في تقديم بارت . ويعتمد

على فكرة أنّ المعنى يأتي من التضاد أو التهايز الثنائي الاوتي ، سواء كان على مستوى تحول الأصوات إلى فونيهات في انتاج الكلام ، أو مستوى التقابل النفسي \_ الجنسي ، الذي يتعلم من خلاله الطفل انّ أمه وأباه يختلفان عن بعضها ، وانّ هذا الاختلاف هو الذي يجعل الطفل متهاثلاً مع أحدهما وختلفاً عن الاخر في الوقت نفسه ، أو على مستوى فصل العالم الثقافي البدائي إلى قوى أو قيم متقابلة يمكن تشفيرها اسطورياً . وفي البدائي إلى قوى أو قيم متقابلة يمكن تشفيرها السطورياً . وفي النص اللغوي يمكن تشفير هذا النوع من التضاد الرمزي بمجازات بلاغية مثل الطباق ، الذي هو مجاز أثير في نظام بارت الرمزي .

وما دام المكان والزمان غير متوفرين لجولة بارتية بطيئة في الجمل السردية في «ايفيلين» فسوف اقلب إجراءه واكتفي بوضع بعض العناصر من كل شفرة كما هي في نص جويس .

# ١ ـ شفرة الأفعال (الفراسية) :

في «ايفيلين» تمتد هذه الافعال من الفعل الاعتيادي نسبياً وجلست) الذي لا يكتمل إلا بعد أربع صفحات به (نهضت) حتى الفعل النهائي بمغادرتها دبلن بحثاً عن الجيد الذي لا يحدث بالطبع . فهذه قصة شلل ، هو شفرة ايحائية أساسية في جميع قصص (أهالي دبلن) . وعما لا يخلو من دلالة أننا لا نرى ايفيلين تخطو خطوة واحسدة . حتى في ذروة المشهد الأخير توصف أفعالها بأنها «وقفت . . تشبثت . . . وضعت وجهها » . وتضفى هذه الصلابة

المتزايدة على الشفرة الايجائية ثيمة الشلل.

## ٢ ـ شفرة الالغاز (التأويلية) :

لا يعتمد جويس كثيراً على هذه الشفرة ، وقبل كل شيء فهو لا يشعر بحاجة إكمالها ، فنحن نبدأ ببعض القضايا عن من هي إيفيلين ، ولماذا هي متعبة وما أشبه ، ولكن ليس في هذا سر . وفرانك بالطبع هو اللغز . ويخبرنا الخطاب شيئاً عنه ، لكنه لا يعرض علينا سوى افكار إيفيلين عن طراز حياة فرانك . وهنالك أيضاً بعض الغموض حول أم ايفيلين ، وسبب موتها ، والعبارة الغامضة التي تفوهت بها، والتي لن يفك أحد مغاليقها . غير أن الخطاب لا يكمل أو « يحل » هذه الاسرار . ومثل الراهب الذي ذهب إلى ملبورن، تقترح عالماً غير مستغلق تماماً ، فيها وراء الواقعية المريحة في الخطاب البلزاكي . ويجبرنا اللغيز الأخير ، أي رفض ايفيلين الرحيل على العودة إلى النص ، وأن نخرج إلى بقية قصص (أهاني دبلن) للعثور على حلول لن يكون لها ضهان الحقيقة الأكيدة .

#### ٣ ـ الشفرات الثقافية :

التشفير الثقافي في هذه الحكاية ليس بقوة أي صوت سردي، أو الخطاب نفسه ، بقدر ما هو في أذهان الشخصيات ، يرى أبو ايفيلين فرانك في ضوء شفرة حكمة ابوية كلبية : «أنني أعرف أخلاق هؤلاء البحارة الشباب» .

وتراه ايفيلين مشفراً بقصص رومانسي : «كان فرانك لطيفاً جداً ، وعطوفاً ، وطيباً » .

ويفند الخطاب كلتا النظرتين . انه يتجنب الاشارة إلى شفرات دبلن الثقافية التي تهيمن على حياة الشخصيات ، وأقوى هذه الشفرات شفرة الكاثوليكية الايرلندية التي تصنف فعل ايفيلين في عداد الخطايا .

#### ٤ ـ الشفرات الايحائية

الشفرة الايحائية المهيمنة هي شفرة الشلل ، التي هي أهم عنصر في شخصية ايفيلين ، كما في العالم من حولها . ويشار اليها بسكونية ايفيلين على طول القصة . بل إنها تظهر في بنية الجمل الرتيبة المملة \_ فاعل \_ فعل \_ خبر ، مراراً وتكراراً . وتدلّ عليها تفاصيل صغيرة مثل الوعود التي ابرمت لمارغريت ماري الأكاكيو المباركة ، التي كانت مشلولة عن أي فعل حتى ، نذرت أن تهدي نفسها للحياة الدينية . وتقدم الطريقة التي علَّقت بها حياة هذه السيَّدة المبجلة على حياة ايفيلين مستوى آخر من الايجاء ، هو المستوى الساخر . ومن خلال الجمع الساخر بين الاشارات يقودنا الخطاب ، عن طريق تجاهل العارف ، إلى تكوين وجهة نظر في موقع ايفيلين ، خارج متناول ادراكها . فهي ترى نفسها ذات عزيمة وتصميم . لكنّ الخطاب يشير ، على نحو ساخر ، أنها لا خيار لها . فالاوصاف التي أحاطت بها أوصاف «دبلنية» في شفرة جويس ، والدبلني لا يستطيع اتخاذ قرار ، ولا يتمكن من الهرب . وكما عبر «جاك القدري» بطل ديـدرو ، فكل شيء مكتـوب في الأعــلي ــ وهذا مـا نجـده في نص جسويس.

#### ٥ ـ الشفرة الرمزية

التضاد الرئيسي عند جويس في (أهالي دبلن) ليس الذكر في مـقـابل الانثى ، بل الفـاعل جنسياً في مقابل العاطل جنسياً ، ويعبُّـر عنهما في العادة كمتبتل في مقابل خليع ، وهو تضاد لا تربط بين طرفيه كلمة رابطة . والأموات فقط هم أهل الخصب والفحولة في أرض يباب جويس . في «ايفيلين» يوضع البحار فرانك في تضاد مع الاب بوصف منداً لإيفيلين التي شغلت الفراغ الــذي تركته أمهــا في البيت. وفي هذا التنضاد الرمزي يقترن فرانك بالماء ، والحرية ، والمجهول، والمستقبل ، والفحولة الجنسية . منزل الاب يعلوه الغبار ، وايفيلين جمارية فيه ، لكنه معسروف ، ومتجذر فسي الماضي ، وغير ذى خصوبة . وكها انّ أباها عبد / زوجة ، ستكون ايفيلين عقيهً ، جدباء ، عزباء ، واهبة من نوع ما ، واحدة من أهالي دبلسن . ويظهر هذا التضاد الرمزي بقوة اكثر من صراع دلالأت الايحاء في جملة واحدة في المشهد الأخير حين ترى ايفيلين شبح الباخرة الأسود جاثيةً قرب الميناء وهذا الشبح الأسود ، عبارة وصفية بريئة توحى أيضاً بالقوة المدنسة للفعل الذي تفكر فيه ايفيلين هنا . انّ ركوب تلك الباخرة ، ومغادرة البر ، واقتحام البحر يعنى مغادرة ما هو معروف وآمن ومشفر سلفاً ، يعني الاستهزاء بتعاليم الكنيسة ، وارتكاب الخطيئة ، وتتقابل العلدراء الراهبة ، العزباء بأمان في داخل نظام التشفير الثقافي ، مع المرأة النجسة التي يغلى في جوفها الشبح الأسود على نحو كافر . لكن انظر عن قرب اكثر ، ففي تلك العبارة الوصفية المسالمة «جاثية في "Lyingin" » ايحاء دلالي آخر . فالفعل Lie in (تلزم المرأة فراشها عند الولادة ) يعنى انجاب طفل ،

يعني العطاء وتجاوز حالة العزوبية ، وليس أداء دور الأم أمام الأب ، بل الحسلول محلها كليهما ، واطراحها إلى الماضي . انه قبول بالحياة وتحسس مخاطر الموت . وتنشط هذه الايجاءات المستوى الرمزي للنص بإردافها الطباقات والمقابلات . وفي ذلك المجاز غير الاعتيادي : «تلاطمت كل بحار العالم في قلبها» يوحي الخطاب ان قلبها محاط بالسائل الامنيوسي (الذي يحيط بالجنين في الرحم - المترجم) قابلاً لأن يزخر بالحياة ومفعاً بخشية الغرق في الحياة نفسها أيضاً ، وقد سقط من القرار في أحابيل شخص لا تسمح لنفسها بالتعرف عليه أبسلاً .

آخر نظرة لنا على ايفيلين هي أنها مخلوق يعاني حالة حرمان رمزي . وإذا كانت الشقرة الرمزية متجذرة في عمليات التعرف والبناء الأساسية ، فإن مدلول هذه الشفرة في نهاية «ايفيلين» ، مخلوق ضيع عملياته الأساسية ، ليس فقط على مستوى الكلام واللغة ، بل حتى على مستوى الوظائف السيميائية الاكثر اهمية في ملامح الوجه وتعبيراته : «ادارت له وجهها الابيض الشاحب ، سلبية ، مثل حيوان لا حول ولا قوة ، ولم يكن في عينيها علامة حب أو وداع أو حتى معرفة » . وكيفها أولنا القصة ، فإن ما قصد لنا أن نفعله بالتأكيد هو ان ننظر بشفقة وخوف إلى وضع هذه الفتاة الشابة ، في حبسها الانفرادي المطلق ، غير قادرة على إعطاء « علامة » .

# إيسفيلين

## قصة: جيمس جـويس

جلست إلى جوار النافذة تتأمل المساء يجتاح الشارع . وقد اتكأت برأسها على ستائر النافذة ، وأفعمت أنفها رائحة قهاش الكريتون المغبر . لقد كانت متعبة .

عبر بعض المارة ، واجتاز الشارع نزيل آخر بيت فيه . كانت تسمع وقع خطاه تتردد على البلاط الكونكريتي ثم تغوص في حصى الطريق المؤدي إلى المنازل الحمر الجديدة . يوماً ما كان هنا ميدان تعودوا ان يلعبوا فيه كل مساء مع بقية أطفال الحي . ثمّ جاء رجل من بلفاست اشترى الميدان وبنى فيه هذه المنازل ـ ليس كمثل منازلم من القرميد اللامع بسقوف براقة . كان الصغيرة القاتمة ، بل منازل من القرميد اللامع بسقوف براقة . كان أطفال الشارع قد تعودوا اللعب معاً في ذلك الميدان \_ أطفال آل ديفين واخوتها والحواتها . أما أرنست فلم يكن ليلعب معهم ، لأنه كبر على واخواتها . أما أرنست فلم يكن ليلعب معهم ، لأنه كبر على اللعب ، وغالباً ما كان أبوها يطاردهم في الميدان بعصاه الغليظة ، كين كيوغ الصغير كان احياناً يظلّ يراقب الطريق ، وينادي عليهم حين يرى اباها قادماً . ومع ذلك فقد كان يبدو أنهم أكثر سعادة حينئذ ، عينذ عما هم عليه الآن . لكن أباها لم يكن سيئاً بهذه الدرجة حينئذ ، وعلاوة على ذلك كانت أمها على قيد الحياة . لقد مضى على ذلك ومن طويل . وقد كبرت وكبر اخوتها واخواتها . وماتت امها . كما

مات «تيزي دن» أيضاً ، وعاد آل ووتر إلى انكلترا . كل شيء يتغير . وها هي الأخرين .

بيتها! . . دارت بعينها في الغرفة ، وهي تعاين اشياءها الأليفة التي ظلت تنفض الغبار عنها كل اسبوع سنواتٍ عديدة ، متسائلة من اي مكان في الأرض جاء كل هذا الغبار . ربيا لن ترى مرة أخرى الأشياء الأليفة التي لم تكن تحلم بالانفصال عنها . ومع ذلك ، وبرغم هذه السنين الطوال ، فإنها لم تعرف اسم القسيس الذي اصفرت صورته المعلقة على الجدار فوق آلة الموسيقى العاطلة بجانب الصورة الملونة للوعود التي أبرمت لمارغريت ماري الأكوكيو المباركة . كان أحد اصدقاء أبيها في المدرسة . وكلّها عرض والدها هذه الصورة على ذائر ، كان يعلق بكلمة عابرة :

ـ انــه الآن فــي ملبورن .

لقد قبلت بالرحيل \_ ومغادرة البيت . فهل كان قرارها حكيماً ؟ حاولت ان توازن بين جانبي المسألة. لديها في بيتها مأوى وطعام على أية حال ، ولديها اولئك الذين كانوا إلى جانبها طيلة حياتها ، بالطبع كان عليها ان تضنى تعباً في المنزل وفي العمل معاً .

ماذا سيقولون عنها في «المخازن» حينها يكتشفون انها هربت مع رجل ؟ سيقولون حمقاء ، ربها ، وسيمتلىء مكانها بالإعلانات . ستبتهج الانسة غالان ، التي كانت دائها حادة معها خاصة حين تكون على مسمع من الآخرين .

\_ آنسة هل ، ألا ترين هاتيك السيدات في انتظارك ؟

ـ آنسة هل ، كوني أكثر حيوية .

لن تذرف الدمع مدراراً لفراق عملها في المخازن.

ففي بيتها الجديد ، في بلاد مجهولة قصية لن تكون على هذا النحو . سنوف تتزوج نعم تتزوج ، ايفيلين ، وسوف يعاملها الناس باحترام حينتذ . لن تعامل كما عوملت أمها من قبل . وحتى الآن ، وبرغم انها تجاوزت التاسعة عشرة ، فإنها تخشى أحياناً من عنف أبيها . كانت تعرف انَّ ذلك هو سبب وجيب قلبها . وحين كبروا لم يكن يستميلها ، كم كان يستميل هارى وأرنست ، فقط لانها فتاة . والان فـقـد بدأ يهددها ويتـوعـدها بأنه لا يتركـها لولا أمها المبتة . أما الآن فليس لها من يحميها . فقد مات ارنست ، وهاري الذي يعمل في طلاء الكنائس دائم الترحال في البلاد فضلاً عن ذلك ، فقد بدأت شجارات مساء السبت حول النقود تثير مخاوفها بصمت . كانت تعطيها دائهًا كلّ ما تحصل عليه من أجور ، ومقدارها سبعة شلنات ، وكان هاري يرسل دائمًا ما يستطيع ، غير انَّ المشكلة كانت الحصول على النقود من أبيها . كان يقول انها تعودت على بعثرة النقود ، وانها حمقاء ، وانه لم يعطها النقود التي حصل عليها بشق الانفس لتقذفها في الشوارع ، وغير ذلك كثير . فحالته غالباً ما كنت تسوء في ليالي السبت ، وفي النهاية يعطيها النقود ويسألها ان كانت تزمع شراء غداء يوم الأحد . وحينتذ كان عليها ان تهرع بأسرع ما تستطيع للتبضع ، ممسكة حافظة نقودها الجلدية السوداء في يدها بقوة لتشق طريقها وسط الزحام ، وتعود متأخرة إلى البيت وهي تنوء بحمل المؤونة . كان عملاً شاقاً ان ترتب المنزل ، وان ترعى الطفلين

الصغيرين اللذين تركتهما في رصايتها يذهبان إلى المدرسة بانتظام ، ويتناولان طعامهما بانتظام . كان عملاً شاقاً ـ وحياة شاقة ـ لكنها الآن وهي على وشك الرحيل لا تجدها بغيضة تماماً .

كانت على وشك ان تستكشف حياة أخرى مع فرانك . فرانك الوديع ، العطوف ، الطيب . وعليها ان ترحل معه على ظهر القارب الليلي لتصير زوجته ولتعيش معه في بوينس ايرس حيث ينتظرها بيتها الجديد . ما أنصع ما تتذكر المرة الاولى التي التقته بها . كان يقطن منزلاً في الشارع الرئيسي الذي تعودت ان تزوره . كأنه حصل قبل اسابيع قليلة . كان واقفاً عند الباب ، وقد دفع بقبعته إلى مؤخرة رأسه ، وقلب اسعره إلى الامام على وجهه البرونزي . ثمّ عرف بعضهم بعضاً . تعود ان يقابلها خارج المخازن كل مساء ، وان يراها اثناء عودتها إلى البيت . واصطحبها لرؤية مسرحية «الفتاة البوهيمية، ، فشعرت بالفرحة تغمرها حين كانت تجلس في مكان لم تتعود عليه معه في المسرح . كان مغرماً بالموسيقي بصورة فظيعة ، والغناء إلى حـد مـا . وكـان الناس يعرفون انهما يتغازلان ، وحين يغني لها عن فتاة أحبت بحاراً كانت دائهاً تشعر بارتباك خفيف . تعود ان يناديها بوينز على سبيل الدعابة . في أول الأمر كانت متلذذة لأنَّ لها صديقاً ، ثم بدأت تحبه . روى لها حكايات عن بلدان بعيدة ، حيث بدأ حياته كمنظف يعمل بدولار كل شهر على سفينة تابعة لشركة «خطوط ألان» تبحر إلى كندا . أخبرها عن اسهاء السفن التي عمل فيها ، واسهاء الخدمات المختلفة . كان قد أبحر عبر مضيق ماجلان . فـروى لها قـصـصاً عن الباتاغونيين المترحشين ، وقد استقرّ به المقام في بوينس آيرس ، كما قال ، فلم يزر بلده القديم إلا لقضاء العطلة .

وبطبيعة الحال ، فقد اكتشف أبوها أمرهما وحرّم عليها الاتصال به ، قال :

ـ إنني أعـرف أخلاق هؤلاء البحارة .

وفي يـوم مـن الايـام تـنازع مع فـرانك ، فكان عليـهـا أن تقـابل حبيبها سراً بعد ذلك .

اشتدت ظلمة المساء في الشارع ، ولم تعد قادرة على تمييز بياض الرسالتين في حجرها . كانت احداهما لهاري ، والثانية لأبيها . كان ارنست أثيراً لديها ، غير أنها كانت تحب هاري أيضاً . وقد لاحظت ان السن تقدمت بأبيها أخيراً ، ولعله سيفتقدها ، أحياناً يكون في غاية اللطف . وحين لازمت الفراش منذ وقت قريب أخذ يقرأ لها قصص الاشباح ويخبز لها الخبز على النار . وفي يوم آخر ، حين كانت امها ما تزال على قيد الحياة ، ذهبوا جميعاً في رحلة إلى «هل هاوث» . وانها لتتذكر أباها يعتمر على رأسه قبعة امها النسوية ليضحك الأطفال .

كان الوقت يجري ، لكنها استمرت في الجلوس إلى النافذة ، مستندة برأسها إلى ستائرها ، وقد أفعمت أنفها رائحة القهاش المغبر ، وترامى إلى سمعها من الشارع عزف أرغن . انها تعرف هذه النغمة . ومن الغريب ان تأتيها في هذه الليلة بالذات لتذكرها بالوعد الذي قطعته لأمها ، وعدها بأن ترعى البيت طالما كان ذلك في قدرتها .

تذكرت آخر ليلة من مرض أمها : كانت أيضاً في الغرفة الضيقة المظلمة في الطرف الآخر من الديوان ، ومن الخارج سمعت نغمة

ايطالية حزينة . أمروا عازف الارغن بالابتعاد ، واعطوه ستة بنسات . وانها لتتذكر أباها يتبختر عائداً إلى غرفة الأم المريضة وهو يقول :

ـ اللعنة على الايطاليين ! يصلون إلى هنا ! وأخذت تفكر بصورة أمها البائسة ، وحياتها التي طبعت كل وجودها بطابعها ، تلك الحياة الملأى بالتضحيات التي انتهت بها إلى الجنون التام . وارتعدت حين سمعت صوت أمها يردد باصرار أبله :

## ـ دير يفاون سيراون! ، ديريفاون سيراون!

ثم هبت واقد نمة ، وقد استبد بها الفزع فجأة . الهرب . ينبغي ان تهرب ، وسينقذ ها فرانك ، سيعطيها الحياة . وربها الحب أيضاً لكنها الادت ان تعيش . لماذا ينبغي لها ان تشقى ؟ السعادة حق لها . سيضمها فرانك بين ذراعيه ، يحتويها بين ذراعيه ، سينقذها .

## \* \* \*

وقفت بين الجمع الحاشد في محطة «نورث وول». وأمسك بيدها ، فعرفت انه كان يتحدث اليها وهو يعيد ويكرر شيئاً ما عن الرحلة . كانت المحطة ملأى بالجنود وامتعتهم الداكنة . ومن خلال أبواب الحظائر الواسعة لمحت شبح السفينة الاسود ، جاثية على رصيف الميناء بنوافذها المضيئة . لم تجب بشيء . شعرت ان خدها قد شحب ، وان القشعريرة تسري في أوصالها ، فابتهلت إلى الله ان يسدد خطاها ويهديها إلى المواجب الصحيح . أطلقت الباخرة صفيراً طويلاً حزيناً شق الضباب . إذا ذهبت ، فستكون غداً في

عرض البحر مع فرانك ، يبحران إلى بوينس آيرس . لقد حجز لها مكاناً في الرحلة . فهل بامكانها أن تعود بعد كل ما فعله من أجلها ؟ لقد أيقظت تعاستها الغثيان في جسدها ، فظلت تحرك شفتيها مرددة صلاة صامتة محمومة .

انقبض قلبها لرنين جرس الباخرة ، وشعرت به يمسك يدها :

\_ تعالــــي !

تلاطمت كل بحار العالم في قلبها . كان يسحبها اليها سحباً . كان سيغرقها . تمسكت بكلتا يديها بالمرِّ الحديدي المؤدي إلى الباخــرة .

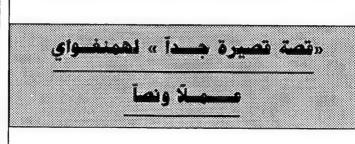
\_ تعالــــى ا

كلا ، كلا ، كان أمراً مستحيلاً ، تشبثت يداها بالممر الحديدي بجنون . واطلقت وسط بحار العالم صرخة عذاب !

\_ إيفيلين ا إيف\_\_\_\_\_ !

اندفع من وراء الحاجز وناداها لكي تتبعه . صرخ فيه الآخرون لكي يمضي ، ولكنه كان ينادي عليها . أدارت اليه وجهها الأبيض الشاحب ، سلبية ، مثل حيوان لا حول له ولا قوة . ولم يكسن في عينها علامة حب أو وداع ، أو حتى معرفـــــة .





لا تختلف الدراسة السيميائية للنص الادبي اختلافاً كلياً عن التأويل التقليدي أو التحليل البلاغي ، ولا تنوي ان تحلّ محل هذه الانهاط من الاستجابة للأعهال الادبية. غير ان الناقد السيميائي يضع النص وضعاً مختلفاً إلى حدّ ما ، فيؤثر ابعاداً مختلفة من النص على سواها ، ويستخدم منهجية نقدية معدة للمشروع السيميائي . وإذ تؤثر أغلب المناهج التأويلية «معنى» النص ، فالنقاد التأويليون يبحثون عن المعنى القصدي أو معنى المؤلف ، والنقاد الجدد يبحثون عن مصادر غموض المعنى «النصي» ، ونقاد «استجابة القارىء» يسمحون للقراء بأن يولدوا المعنى ، يختلف وضع الناقد السيميائي فيها يخص المعنى ، لان هذا الناقد يبحث عن البنى النوعية التي تطلق المعنى وتقيده .

في ظل البحث السيميائي ، لا المؤلف ولا القارىء بأحرار في توليد المعنى . وبغض النظر عن حياتيها كفردين فها كمؤلف وقارىء تتخللها شفرات تتيح لها المغامرات الاتصالية على حساب تحديد الحدود للرسائل التي يمكن ان يتبادلاها . ليس النص الأدبي ، اذن بمجرد سلسلة من الكلمات ـ بل هو (كما أوضح رولان بارت في كتابه س/ز ، وان يكن بطريقة ليست بالضرورة نفسها) شبكة من الشفرات تتيح للعلامات على الصفحة ان تقرأ كنص من نوع معين .

في فك شفرات النصوص السردية يقوم المنهج السيميائي على أداتين بسيطتين . ولكن تحليليتين قويتين هما : التمييز بين القصة والخطاب من ناحية ، والتمييز بين النص والاحداث من ناحية أخرى . ويستند التمييز بين القصة والخطاب إلى ملاحظة اميل

بنفنست حول امتلاك بعض اللغات (ولا سيها الفرنسية واليونانية ) زمناً خاصاً بالفعل المستخدم لسرد الاحداث الماضية . (انظر ترادف الازمنة في الفعل الفرنسي ، الفصل ١٩ من كتاب «مشكلات في الألسنية العامة » . انظر ايضاً سيمسور تشاتمان ، (القصة والخطاب) . هذا الزمن الماضي المبهم aorist أو الماضي البسيط Passé والخطاب) . هذا الزمن الماضي المبهم في والموقف الذي يشير اليه الملفوظ بين القصص والاحداث المروية ، وهذا ، بامتياز ، هو الملوب النقل المكتوب للاحداث اي القصة وهذا ، بامتياز ، هو الملوب النقل المكتوب للاحداث اي القصة عن من توكيد الاتصال الحاضر بين المتكلم والمستمع . الخطاب بلاغي وله صلة بالاقناع الشفوي ، اما القصة فمرجعية وله صلة بالتوثيق المكتوب . الخطاب الآن والقصة في ذلك الحين . القصة تتحدث عن هو وهي ـ والخطاب قضية أنا وأنت ـ أياك واياي .

إذن ففي أي نص قصصي ، نستطيع ان نتين بعض الملامح التي تخص القصة : روايات حول الاحداث ، ذكر الازمنة والامكنة ، وما الشبه . ونستطيع ايضاً ان نجد عناصر تخص الخطاب : تقييمات ، تأملات ، لغة تشف عن حضور المؤلف أو في الأقل الراوي الذي يخاطب المتلقي أو المروي له ، وإضعاً في ذهنه هدفاً إقناعياً ، حين يقال لنا ان شخصاً «ابتسم بقسوة» فيمكننا ان نستكشف المزيد عن القصة في الفعل ، والمزيد عن الخطاب في الظرف . وبعض النصوص القصصية ، مثل قصص د.ه. لورنس ، مطردة إلى حد كبير . وحين نقرأ قصة للورانس فإننا ندخل في علاقة شخصية مع شخص يشبه مؤلف المراسلات الخاصة بلورانس . وغالباً ما يبدو همنغواي ،

من ناحية أخرى ، وقد بذل جهداً كبيراً لاخفاء الخطاب كلياً ، وهو جهد يتضح في «قصة قصيرة جداً» .

يرتبط التمييز بين القصة والخطاب بتمييز آخر يختلط به احياناً ، وهو التمييز بين الروي recite والحكي diegesis في السرد . ونعني في هذه الحالة ان نميز بين النص الكامل للقص نصاً من ناحية ، والاحداث التي تروى احداثاً من ناحية أخرى . ويمكننا ان نستعير الكلمة الاغريقية ، الحكي diegesis للتعبير عن نظام الشخصيات والأحداث ، ونكتفي بتقريب الكلمة الأخرى بكلمة روي recital ، أو نكتفي بالإشارة إلى النص ، حين نعني الكلمات ، والحكي للتعبير عما يستحثنا على خلقه كقصص .

يمكن تحليل النص نفسه إلى مكونات القصة والخطاب ، ولكن يمكن النظر اليه ايضاً في ضوء علاقته بالحكي . واحدى خواص هذه النصوص الاساسية التي نفهمها كقصص انها تولد نسقاً حكائياً له استقلال مذهل عن نصه . بعبارة واضحة ، ما ان تُروى القصة حتى يمكن ان يُعاد خلقها على نحو متميز بمجموعة جديدة كلياً من الكلهات اي في لغة أخرى . وما ينطوي عليه هذه الاستعمال عميق في التحليل . ولنوضح بعض جوانبه هنا .

لا يستمد الحكي القصصي قوته من كلمات نصه فقط ، بل من الشقافة المباشرة والموروث الادبي الذي ينتمي اليهما . ان الكلمات السحرية Once upon - a time (يقابلها في العربية : كان يا ما كان في قديم النزمان) تنتظم في حركة آلة ذات زخم بينٌ لا يمكن انهاؤه إلا

باللازمة السحرية المقابلة They lived happilly ever after (ولم يـزالوا في الله العيش واهناه) أو بها يهاثلها . وليست الاجـراءات الحكائية في السرد الواقعي بأقل من هذه الحـاحـاً ، وتتيح لنا «قـصة قصيرة جداً » ، في موضعها من النص الاكبر لهمنغواي (في زماننا) ، مع بعض الكلهات المفاتيح ـ مثل الاضواء الكاشفة ، الواجب ، التنفيذ ، الجبهة ، الهدنـة ـ ان نضيف الافكار الحاسمة لمستشفى عسكري ، وممرضة ، وجنـدي ، والحرب العالمية الاولى التي يتطلبها الحكي .

وهذا الاجراء حاسم إلى حدّ اننا يجب ان نتوقف ونوضح ما ينطوي عليه . فالكلمات التي على الصفحة ليست القصة . والنص ليس الحكي . القصة ينشئها القارىء من الكلمات التي على الصفحة بعملية استدلالية ، وهي مهارة يمكن تطويرها . ودور القارىء فيها هر بمعنى ما ابداعي اذ لا وجود للقصة بدونه . ولكنه ايضاً مشروط بقوانين الاستدلال التي تضع حدوداً لشرعية انشاء القارىء للقصة . يمكن دون شك ، ارجاع أي خلاف تأويلي إلى «الكلمات التي على الصفحة » ، غير ان هذه الكلمات لا تتحدث عن معانيها . وجوهر الكتابة ، في مقابل الكلام ، يتمثل في ان القارىء يتكلم بالكلمات التي كان المحتوبة \_ الكلمات التي تخلى عنها الكاتب . والاحساس القوي بهذا المحتوبة \_ الكلمات التي تخلى عنها الكاتب . والاحساس القوي بهذا المحتوف هو الذي يدعو إلى إضافة نختلف انواع «الملاحق» التي كان يضيفها الكتّاب لكتبهم في الايام الاولى لظهور الطباعة ، فقد كانوا يشعرون انّ كتبهم كانت بكهاء ويتحدث بها الآخرون .

في قراءة السرد ، إذن ، نترجم النص إلى حكي باتباع الشفرات التي كنّا قد تمثلناها . هذه هي الطبيعة السردية لعملية القراءة

العادية . وكما ذكرنا إ. د. هيرش (في كتابه «فلسفة التأليف» (شيكاغو ١٩٧٧) ص ص ١٩٢٦ ) فانّ البحث في القراءة لما يدنو من قرن (بنيت وهنري عام ١٩٦٤، فلنبوم ١٩٦٦ ، ساشز ١٩٧٧ - جونسن ـ ليرد ١٩٧٠ ، لفلت وكبمين ١٩٧٥ ، بروير ١٩٧٥ المراجع مذكورة في كتاب هيرش) قد كشف لنا انّ الذاكرة لا تختزن كلمات النصوص ، بل مفاهيمها ، ليس الدول بل المدلولات. وحين نقرأ نصاً سردياً ، فنحن نعامله ، اذن كحكي . ولو اعدنا رواية القصة ، فستكون بكلماتنا نحن . وإلى حدّ ما ، فإن التمييز بين الشعر والقصص مفيد هنا ، فهو يقوم على فكرة ان الشعر فخم ، ثابت الكلمات في النص ، ولذا فهو غير قابل للترجمة ، في حين انّ ثابت الكلمات في النص ، ولذا فهو غير قابل للترجمة ، في حين انّ للقصص اثبت طواعيته للترجمة إلى حدّ كبير لانّ جوهره لا يكمن في لغته ، بل في بنيته الحكائية . وكلما اقترب القصص من شرط الشعر ، ازدادت دقة كلماته اهمية ، وكلما تحرك الشعر صوب السرد ، قلّتُ أهبية لغته الخاصة .

في قراءة القصص ، اذن نترجم فعلاً من النص إلى الحكي ، فنبدل الوحدات السردية (الشخصيات ، المشاهد ، الاحداث . . النخ) ، بوحدات لفظية (اسماء ، صفات ، عبارات ، اشباه جمل . . النخ ) . ونقوم ببعض التغييرات الاخرى ايضاً ، فنحن ننظم المادة التي نتلقاها لكي يمكن تذكرها واستعادتها . وهذا يعني اننا ننسقها قدر الامكان ، وفي النسق الحكائي الذي ننشئه ، يجري الزمان بمعدل ثابت ، وتتم الاحداث بترتيب زماني متعاقب ، وللناس والاماكن صفاتهم المتوقعة منهم ، ما لم يقرر النص شيئاً آخر . وقد ينقل كاتب ما «برج ايفل» إلى شيكاغو ، لكننا ان لم يتم اخبارنا بذلك ،

سنفترض ان المشهد الذي يقع تحت ذلك البرج يقع في باريس ـ باريس التي أُعطيت كلّ المفردات المعطاة في نموذجنا الثقافي .

ان الأماكن والكيانات ذات اسهاء الأعلام المعروفة (نابليون ، واترلو ، برودوي) تدخل الحكي المشفر في الثقافة . وسوف تُختزن الأحداث المنقولة في النص السردي \_ بها ينسجم مع الشفرة التركيبية التي تقوم على البنية الكرونولوجية (الزمانية - الترتيبية) . قد يقدم النص الاحداث التي تشكل قـصة في اي ترتيب منغمراً وسط الاشياء in medias ، أو متواصلاً معها من البداية إلى النهاية . غير انّ الحكى يريد دائها ان يرتبها في سياق زماني ترتيبي . قد يمدُّ النص دقيقة في صفحات كثيرة أو يطوى السنين في جملة واحدة لتحقيق غاياته ، غير ان الدقائق والسنين تبقى دقائق وسنيناً في زمن حكائي واحد . وبوجية العبارة ، قبد يناقش النص ما يختار ، ولكن ما أن يدخل الحكى في حركة حتى لا يعود في مستطاع نص ما ان يسيطر عليه . « كم من الأطفال كان عند الليدي ما كبث ؟ » ، ليس هذا مجرد تساؤل لمؤول ساذج ، بل هو تعبير عن حافز حكائي اعتيادي . وحيث يتلذذ الكتاب والنصوص بالمراوغة ، يبحث القارىء عن اليقين والخاتمة لإكمال النمو الحكائي للمواد النصية . ومن صراع المصالح هذا يأتي نوع من التوتر يستثمره كثير من الكتاب المحدثين .

يتناول السيميائي الحافز الحكائي لدى القارئ ويجعله أساساً للبناء . ويوفر منطق البنية الحكائية معياراً وهادياً لدراسة الستراتيجيات النصية . فيمكننا من استكشاف الحوار بين النص والحكي ، ويبحث عن مراكز القوة ، حيث يغير النص طرائقه من

اجل اقتياد المادة الحكائية إلى الغايات التي يريدها . وقد يتم العثور على مفاتيح لكل من العاطفة والقصد عند هذه النقاط . هل يعود النص على نحو تسلطي إلى حدث عرضي من التاريخ الحكائي ؟ هل يقاطع النظام الحكائي لينقل شيئاً مهاً يساعد في تحقيق غاياته الخاصة ؟ هل يخذف شيئاً يحسبه القصور الذاتي الحكائي مها ؟ هل يغير وجهة نظره إلى الاحداث الحكائية ؟ هل يخفي الاشياء ؟ هل يفرض التقييم من خلال بلاغة خطابه ؟ انّ العطالة الهادئة في العملية الحكائية التي يحركها ثقل الشقافة والموروث وحاجات الذاكرة نفسها ، تقدم أساساً ثابتاً لرسم خريطة الستراتيجيات النصية . وستكون اكثر نصوصنا امتلاء بالطموح الجاني ، تلك التي تجد أن من الضرورة القصوى ان تطبع العملية الحكائية بطابعها .

تقدم «قصة قصيرة جداً » لهمنغواي نفسها بصفتها متكاملة على نحو استثنائي . ويبدو اسلوب همنغواي الاليف السذي سماه جيرار جينيت «سلوكياً » ، وهو يمحو ذاته فيقدم لنا محض حكي . يلتقي فتى بفتاة \_ لقاء فاتناً كها يقولون في هوليود \_ فيتحابان ويخططان للزواج ، غير ان اندلاع الحرب يفصل بينهها . وأخيراً تتسبب في هزيمتها قوى ضارية ، هذه هي القصة . أليست هي شريحة شبه طبيعية من الحياة التي غالباً ما تبدأ مثل قصص الجنيات : «كان يا ما كان في قديم الزمان . . » وتنتهي بنفي صيغة قصص الجنيات : «لما يا ما يذوقوا بعدها طعم هناء العيش » ، النفي الذي يعلن عن الوضع يذوقوا بعدها طعم هناء العيش » ، النفي الذي يعلن عن الوضع للريحة الحباة ، وبين الحائمة الرائعة لحكاية الجنيات ، يظهر بوضوح لو قارنا تطور الزمن الحكائي بحركة النص . ويمكننا القيام بذلك على نحو أولى بتفصيل ساعات الزمن الحكائي وأيامه وأسابيعه في مقابل

فقرات النص ومقاطعه . فأبطأ المقاطع هو الأول : ذات ليلة ، والثالث : رحلة إلى دويومو ، وأسرعها الرابع : الزمن الذي قضاه في الجبهة ، والسادس : زمن لوث في بوردينون . والسابع أو الأخير هو الذي يحمل لوث إلى نقطة اللانهاية مع كلمة «ابداً» .

هكذا يزيد السرد من سرعته باستمرار ويحقق ذروة تأثيره باستعمال الألفاظ غير المحددة في المقطع الأخير . لا بد أن النص اكتفى ، بسهولة بنقل حقيقة ان الرائد لم يتزوج «لوث» في الربيع ، ولكنه يشعر بضرورة أن يضيف « ولا في أي وقت آخر» ، تماماً مثلها هو مضطر إلى استعمال كلمة « أبداً » في الجملة التالية . وثمة شيء ما قصاصي يجري هنا . وكأن الخطاب يريد أن يثأر لنفسه من الشخصية ، لماذا ؟

قبل محاولة الإجابة عن هذا السؤال ، يجدر بنا أن ننظر في بعض الملامح الأخرى في علاقة النص / الحكي . منذ المقطع الأول فصاعداً ، يمكن ان نلاحظ ان لإحدى الشخصيتين في الحكي اسمًا في النص ، فيها يشار إلى الثانية بضمير دائمًا . لم هذا ؟ نجد الجواب حين نربط هذا الجوء بملامح أخرى لعلاقة النص / الحكي . فالنص متكتم كها رأينا وكأنه لا يريد «ان يهذي خلال ذلك الوقت الثرثار السخيف» . غير انه متكتم بشأن بعض الاشياء اكثر من غيرها . ففي المقطع الاول ـ يتم تقديم شخصية الذكر في الجملة الاولى ، بينها تظهر لوث في المقطع الخامس . ونعرف حين تجلس على السرير انها «كانت ندية ونضرة في الليل الحارا . لماذا هذه المعلومة عن درجة حرارتها ؟ أنها هي المصرضة ، وهو المريض . وفي الحقيقة عن درجة حرارتها ؟ أنها هي المصرضة ، وهو المريض . وفي الحقيقة

فهذه المعلومة لا تخص ما تشعر به على الإطلاق ، بل تخص كيفية ظهروها له . ويصمت النص تماماً عن كيفية شعوره بنفسه ، برغم التلميح بأنه يجد برودتها جذابة ، اما كيف يبدو لها ، أو كيف تشعر ازاءه ، فقضايا غير ذات صلة . وهذا تكتم انتقائي . اننا نرى ذاتياً ما يسراه (كما يوحي الضمير الشخصي ) ، في حين نرى لوث على نحو اكثر موضوعية (كما يوحي اسم العلم) . وآخر تلميح في المقطع الأول يشير إلى انهما كانا يتبادلان الحب حيننذ هناك . غير ان النص المتكتم يحمل القارى مسؤولية ردم تلك الفجوة الصغيرة في الحكى .

يمكن إقامة قضية وجهة النظر هذه التي يتبناها النص بوضوح اكثر باستعال نوع من اختبار عباد الشمس الذي طوره رولان بارت . فلو اعدنا كتابة النص باستبدال ضمير الشخص الأول بضمير الشخص الثالث ، لأمكننا القول ما إذا كنا معنيين بها يسميه رولان بارت «النظام الشخصي» أو لم نكن ، اي القادمة ، أو قص الشخص الاول (انظر «مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد» في «الصورة للوسيقى ـ النص » ص ١١٢) . في حالة «قصة قصيرة جداً » حيث لدينا شخصيتان بضمير الشخص الثالث لهما نتائج متساوية بوضوح ، لدينا شخصيتان بضمير الشخص الثالث لهما نتائج متساوية بوضوح ، في جب ان نعيد كتابة القصة مرتبن لكي نعثر على ما نريد ان نعرفه . وفي الحقيقة تتم تسوية هذه القضية نهائياً بعد المقطعين الاولين اللذين اقدمها هنا كاملين .

المقطعان الأولان من «قصة قصيرة جداً » بعد اعادة كتابتها ، وقد تحول الضمر «هو» إلى الضمر «انا» :

«ذات مساء حار في «بادوا» حملوني إلى السطح فاستطعت ان اطل على المدينة من الأعلى . كانت السحب التي تقذفها المداخن تلتقي في السماء ، وبعد فترة من الزمن خيم الظلام وظهرت الأضواء الكاشفة وهبط الآخرون وأخذوا معهم الزجاجات، فاستطعت انا ولوث سماعهم من الاسفل وهم في الشرفة . جلست لوث على السرير كانت ندية ونضرة في تلك الليلة الحارة .

بقيت لوث مدة ثلاثة شهور في الواجب الليلي . سرّهم ان يدَعَوها تقوم به ، وحينما أجروا العملية في ، هيأتني لطاولة العمليات . وتبادلنا دعابة عن صديق أو حقنة . وقد بقيت تحت التخدير منتبها إلى نفسي حتى لا أهذي خلال ذلك الوقت الثرثار السخيف ، وبعد ان صرت قادراً على القيام بعكازتين تعودت ان أقيس حرارة المرضى حتى لا تنهض لوث عن السرير ، لم يكن هناك الا القليل من المرضى - وكانوا جميعاً على معرفة بعلاقتنا . كانوا جميعاً يحبون لوث ، وحين عدت ماشياً عبر الصالات فكرت ان لوث في سريري » .

المقطع نفسه \_ وقد تحول فيه صبوت « لوث » إلى « انا » :

«ذات مساء حار في «بادوا، حملوه إلى السطح فاستطاع ان يطل على المدينة من الاعلى . كانت السحب التي تقذفها المداخن تلتف في السماء ، وبعد فترة خيم الظلام وظهرت الاضواء الكاشفة . هبط الآخرون وأخذوا معهم الزجاجات فاستطعت أنا وهو سماعهم من الاسفل وهم في الشرفة جلست على السرير . كنت ندية ونضرة في تلك الليلة الحارة .

بقيت مدة ثلاثة شهور في الواجب الليلي ، سرّهم ان يدعوني أقوم به . وحينما أجروا العملية له هيأته لطاولة العمليات ، وتبادلنا دعابة عن صديق أو حقنة ، وقد ظل تحت التخدير منتبها إلى نفسه ، حتى لا يهذي خلال الوقت الثرثار السخيف . وبعد أن صار يقوى على القيام بعكازتين ، تعود ان يقيس حرارة المرضى حتى لا أنهض عن السرير . لم يكن هناك إلاّ بقليل من المرضى وكانسوا يحبونني ، وحين عاد ماشياً عبر الصالات ، فكر أنني في سريره » .

يتحول الضمير «هو» إلى «أنا» تحولاً تاماً أما «لوث» فلا يمكن تحويلها . وفي ثاني الصياغتين يدخل الشخص الأول الخطاب بفظاظة صادمة ، ما دامت الجمل السابقة عليه قد كتبت من وجهة نظر مريض ذكر . ويصير التأكيد أكبر في آخر جملة من المقطع الاول التي كتبت لكي تشير إلى الكيفية التي ظهرت فيها لنفسها ، غير أن الجملتين الاخيرتين في المقطع الثاني من ثاني الصياغتين اكثر استحالة ، لأنها مكتوبة بضمير الشخص الأول لكي تخبرنا كم كانت عبوبة ، ولتصف أخيراً ، افكاره عنها . في هذه الصياغة الثانية هناك توتر بين زاوية الرؤية والضمير الذي استخدمه الصوت . وفيها يفقد الخطاب تماسكه . لكن الصياغة الاولى متماسكة تماماً لأنها يتطابق فيها الصوت والرؤية . فهو السرد الذي يرويه لنا إلى النهاية . ان قص السخص الثالث في النص الاصلي هو قناع ، تنكرت به ذاتية زائفة ألسه إياها النص لتحقيق غاياته البلاغية .

خطاب هذا النص ، كما قلت ، يمتاز بتكتمه.، غير ان هذا التكتم يقابله قدر معين من الثرثرة في الحكي . هو بالطبع ، لا يريد

ان "بهذي" لكنها يريدان "كل شخص أن يكسون على معرفة بعلاقتها". في الجملة إذن تضمين: فهي التي تريد للاخبار ان تنتشر. وما من خطاب مباشر هنا على الاطلاق، بل ان هناك مقطعين مكرسين للرسائل، ومقطعاً لرواية النزاع الذي دار بينها. هنا أيضاً التكتم يجاور الشرثرة. تكتب لوث له رسائل كثيرة، وهو في الجبهة، غير ان النص لا يقول انه كتب لها. رسائلها متكررة ومبالغ فيها. ان اسلوب الخطاب يصير هنا وعلى غير عادة متميزاً بكال الانقطاع (۱) Paratactic على النسبة إلى همنغواي - حين تقدم رسائلها بصراحة، "كانت جميعها تتعلق بالمستشفى، وكم احبته، وكيف يستحيل عليها ان تواصل حياتها بغيره، ومدى وحشة احبته، وكيف يستحيل عليها ان تواصل حياتها بغيره، ومدى وحشة الاستحالة والوحشة، وواوات العطف تكشف كلها عن اسلوب نشري غير موفق، حتى دون الاقتباس المباشر. وفوق كل شيء، فهي تشير إلى غياب التكتم الذي هو نذير شؤم.

لا يصُوَّر لنا النزاع في النص ، بل يُلخَّص لنا «الاتفاق » الذي يسببه ، جزئياً في الأقل ، وهو يأخذ شكل سلسلة من الشروط التي يجب ان يحققها لكي يتمكن من طلب يدها للزواج . ومن الغريب تصوير هذه الشروط لا بوصفها اشياء من «المفهوم» انه سيقوم أو لا يقوم بها فقط ، بل ايضاً بوصفها اشياء يريد ولا يريد القيام بها . فهو

المقـصـود ترابط الجمل وترادفها بغير أداة ربط ، وهـذا شيء قريب مما يسميه البلاغيون العرب
 كيال الانقطاع (المترجم) .

«لا يريد أن يرى اصدقاءه أو أيّ شخص آخر في الولايات المتحدة . الحصول على وظيفة والزواج فقط» ، ليس من الصعب تخيل رجل يريد ان يتجنب اصدقاءه ، وان يعمل وان يظل متزناً ليسترضي امرأة لكن الصعب تخيل وجود أي كائن بشري لا يريد ان يرى اصدقاءه أو أي شخص آخر بِم لا يريد ؟ ولم أي شخص ؟ يبدو ان النص يتحدث عن الحكي بطريقة غريبة جداً هنا . وهذا ليس مجرد تكتم ، بل سخرية ، وثمة تضمين قوي هو كونه مكرها ، ومضغوطاً عليه ، بل متها في ذكورته . ولم نسمع شيئاً عما إذا كانت هناك أية شروط مفروضة على لوث .

وأخيراً تصل منها آخر رسالة ، وفي نقلها يسمح النص بوضوح لإسلوب لوث النشري بالاشراق مرة أخرى ، ويكتمل بتكرار العبارة المرعبة عن المساواة بين «فتى وفتاة» في علاقتها ، والتثبيج (٢) المبالغ فيه بجهال في عبارة «توقعت على نحو غير متوقع تماماً » . ان سلوكها يناقض كلهاتها . فرعبها الحقيقي ، الذي كشف عنه النص المتكتم فيها سبق ، يتوهج هنا حين يكمل خطابها الشائن سلوكها الغادر .

لكن كيف تصرّف حين كانت تكتشف امجاد الحب اللاتيني ؟ لم يقل شيئاً Nihil dixit هنا يحتفظ النص بها نستطيع أن نراه الآن بوضوح بوصفه تكتهً رجولياً على نحو خاص . فهل شرب ؟ هل رأى اصدقـــاءه ؟ أو أي شخص آخـر ؟ هـل أراد أن يراهم ؟

<sup>(</sup>٢) التثبيج تعريب مقترح لكلمة cacophony ، تنافر الأصوات في الكلمة أو العبارة ، وقد عدَّه البلاغيون العرب جزءاً من المعاظلة . (المترجم) .

لسنا نعرف . لكننا نعرف ، فضلاً عن ذلك ، طيشه في سيارة الأجرة في متنزه «لنكولن» والنتيجة التي ترتبت عليه . أن النص هنا كريم ورجولي إلى درجة التصريح بذلك بالطبع . لكننا نعرف أيضاً ان هذا خطأ لوث ، وليس خطأه . فقد أصابت صميم قلبه ، ثم «بعد فترة من الزمن » أصابته هذه الفتاة البائعة في مكان اكثر حيوية . هنا يتركها الخطاب كليها شقيين ، لكنه يجعل لوث المسؤولة بصراحة عن هذا الشقاء .

فها الذي يجعله الخطاب منه ؟ المريض طبعاً . انه دائماً مغلوب على أمره ، فهو يُحقن ، وتُجرى له عملية ، ويرسل إلى الجبهة ، وليس إلى الوطن ، ولا يريد شيئاً ، ويقرأ الرسائل . جريح في البداية ، وجريح في النهاية ، ضحية امريكية : مهذب ، متكتم ، لا فعل له سوى انتظار مصادفة . من الملوم إذا ظلت مصادفاته تأخذ شكل نساء ؟ حقاً من ؟ خطاب من هذا ؟ قصة من ؟ عالم من ؟ بالطبع عالم همنغواي الذي علم أجيالاً بكاملها من القراء الذكور ان يستعدوا لعالم قد يكون الرجال فيه اصدقاء لك ، اما النساء فهن بالتأكيد حقن .

تترك القصة بطلها جريحاً جرحاً جنسياً ، بالمعنى الحرفي ، نتيجة اتصاله بامرأة . ومن السرير في «بادوا» حتى مقعد سيارة الأجرة الخلفي في متنزه لنكولن يحُمَل بطلنا من جرح إلى جرح . لم نسمع نبرات صوته ، ولا تنغيم نشره ، ولا ينبغي لنا . النص يتحدث معه . صوت النص صوته ، وتكتم النص تكتمه ايضاً . وبهذا . يجب ان ننظر مرة أخرى إلى فقرة في المقطع الثاني :

« تبادلنا دعابة عن صديق أو حقنة ، وقد ظلَّ تحت التخدير منتبهاً إلى نفسه حتى لا . . . . . .

لسنا ندري حتى هذه النقطة في الجملة الثانية ان هناك تغيراً عن ذلك الموضوع الذي انتهت به الجملة السابقة . ولغة الاحتباس الفموي تتطابق تماماً مع لغة الاحتباس الشرجي . الثرثرة Logorrhea عتقن والاسهال diarrhea كلاهما مربك . والحقن senemas كلاهما مربك . والحقن بالعداوة enemies (٣) والهذيان باي شيء في ذلك الوقت الثرثار السخيف لا يقل سوءاً عن الافراغ المجاني من القناة الهضمية . وكما قال همنغواي في مناسبة أخرى «اذا تحدثت عن شيء ، فقدته » .

المسألة الجوهرية في هذا النقاش انّ النص يكشف المبدأ الذي يختفي وراء أسلوبه الشري المتكتم من خلال الكشف عن محنة حيادية ومساوية في فكرة الافراغ المفرط لمادة كلامية أو برازية . انه اسلوب احتباس شرجي اذن بطريقة حرفية مذهلة . ومن خلال هذا الاسلوب يقدم لنا النص درساً عن المرأة . فلوث في البداية تعطي البطل المحتبس حقنة بالمعنى الحرفي للكلمة ، ثم تؤنثه مجازياً وتمسخه إلى امرأة ، بجعله يتنكر للكحول والأصدقاء وكل متع الحياة . وتطلق الفتاة بائعة المواد الكهربائية رصاصة الرحمة الحرفية على قدراته الجنسية المتضررة مجازياً .

ما دمنا بلغنا هذا الشأو في التحليل السيميائي ، فيمكننا ان نبدأ

<sup>(</sup>٣) في الكلمات جناسات لا يمكن نقلها الى العربية الا تقريباً . والجدير بالذكر ان المؤلف اغفل جناساً آخر في تحليله يشترك مع الثرثرة والاسهال في شكله اللغوي والتأويلي . وهو السيلان gonorrhoea الذي هو ايضاً انفلات احتباس يصاب به البطسل في آخر المقصدة - ( المترجم ) .

بتمييزه تمييزاً ادق عن تأويل النقد الجديد . وينبغي ان نبداً بالاقرار بان المنهجين يشتركان بعدد من الاياءات التأويلية . وينبغي ان نعترف أيضاً انه ما من تحليلين سيميائين أو تفسيرين ينتهان إلى النقد الجديد يمكن ان يكونا في حالة مطابقة . ويمكن ارجاع الاختلافات الاساسية بين هذين المنهجين النقديين إلى مفاهيمها المختلفة عن موضوع الدراسة : فهي عند النقد الجديد ، العمل ، وعند السيمياء النص . و «قصة قصيرة جداً » من حيث هي عمل ينبغي ان تعد عملاً مكتملاً ، موحداً ، اخذ شكل موضوع جمالي ، أو ايقونة لي فظية . والنتائج التعليمية التي ينطوي عليها هذا الشيء مسألة مهمة .

ان الطالب الذي يوول «قصة قصيرة جداً» من حيث هي عمل ، موضوع في موضع مثير . فهذه القصة ، مثل كثير من قصص همنغواي الأولى ، تقدم شخصية الذكر على نحو ايجابي ، وشخصية الانثى على نحو سلبي . وفي الحقيقة فهي تنطوي على اشياء ايجابية عن الانثى على نحو سلبية عن الانثة . وتقوم بذلك كها اوضح تحليلنا المديميائي ، من خلال تصوير بعض السهات الخاصة ببنية قيمة . الخطاب يدعم شخصية الذكر ، الطيب ، الوفي ، الكتوم ، من خلال منظور الشخص الاول الخفي ، ومن خلال اشتراك اسلوبه بالدعوة لحذه القيم . اما المرأة السيئة ، الخائنة ، المهذارة ، فمنبوذة . حتى وجهة النظر الثابتة بعناية تنتهك في المقطع الاخير ، وبذلك يتتبع وجهة النظر الثابتة بعناية تنتهك في المقطع الاخير ، وبذلك يتتبع الرابع ، ولا في اي زمن آخر » . غير ان سيطرة همنغواي على نصه ، الرابع ، ولا في اي زمن آخر » . غير ان سيطرة همنغواي على نصه ،

إلى ما يمكن ان نعده نثراً صقيلاً بارداً للفنان اللاشخصي الخالص .

هنالك بلا ريب غضب وراء القصة سنعيره بعد قليل انتباهنا .
اما الان فينبغي ان نمضي في متابعة الطالب الذي واجه هذه القصة في صورة "عمل" يجب تأويله . ومفهوم "الطالب" واحد من التجريدات المتعالية التي نقبلها في أول فرصة سانحة ثم غالباً ما نندم على هذا القبول . ونستطيع ان نبدأ بتفكيكها حيث نذكر أنفسنا أن الطلاب جنسان . ويقرأ الطلاب الحقيقيون هذه القصة بطرق مختلفة . فيتعاطف أغلب الذكور مع البطل ، وينتقدون لوث انتقاداً شديداً كها يريد لهم الخطاب تماماً . بينها تحاول كثير من القارئات الإناث أن يقرأن القصة متعاطفات مع لوث ، وموجهات اللوم إلى الأحداث على "ضعف " الشاب ، أو وضع العالم . وهذا تأويل ممكن ، غير أن النص لا يؤيده . وهكذا فان على الطالبة الاثنى إمّا أن "تسيء قراءة اللعمل (اي انها يجب ان تقدم أضعف التأويلين تأييداً ) أو أن تقبل صفعة أخرى لإحترامها لذاتها من حيث هي امرأة . فإذا ووجهت المرأة بهذه القصة في صف تنافيي ، تعرضت إلى وضع حرج . لأنها ستكون ، في الحقيقة ، في قيد مضاعف .

الراوي من خلال معايير النقد الجديد ، لا شخصي وموثوق . الكلمات على الصفحة هي كل ما لدينا ، وهي تحدثنا عن امرأة ثرثارة خائنة لم تكن تستحق حب شاب وفي . وقد اقترح التحليل السيميائي بديلاً عن هذه النظرة . اذ حين ينظر إلى هذه القصة بوصفها نصا يقدم حكياً ، فانها تكون بعيدة عن الإكتمال بمعنى أن هناك فجوات في الحكي ، وتكتماً في النص ، واستعمالاً متضارباً إلى حد كبير لسرد

الشخص الأول الخفي . في النص علامات غضب وتوق إلى الانتقام توحي ايضاً ، لا بوجود مؤلف لا شخصي عليم ، بل انسان منحاز متصدع \_ مثل سواه من الناس \_ فيها وراء الكلمات على الصفحة .

وبوصفها نصاً ، تشر هذه القصة إلى نصوص أخرى : إلى حكايات الجنيات بغير تحديد ، وإلى قصص الخديعة الأخرى ، (مثل ترويلوس وكرسيدا، التي يؤدي فيها ديوميديز الاغريقي دور الرائد الايطالي) ، وإلى القصص الأخرى التي تحيط بها في كتاب همنغواي «في زماننا» . غير انها يجب ان ينظر اليها بوصفها نصاً بين مجموعة معينة من النصوص التي كتبها همنغواي والتي تقدم مادة حكائية مشابهة جداً . وإذا اتبعنا ترتيباً زمانياً \_ تاريخياً ، فان هذه الحكايات هـــي مخطوطة بعنوان «شخصي» (انظر : مخطوطات همنغواي ، بنسلفانيا ١٩٦٩) ، والفصل العاشر من كتابه «في زماننا» (طبعة باريس . عام ١٩٢٤) ومسودات مختلفة لرواية طبعت فيها بعد بعنوان «وداعاً ايها السلاح » عام ١٩٢٩ . كل هذه النصوص تولد حكايات تركـز على ممرضـة في مستشفى ايطالى ، ويمكن توليد حكى آخير أيضياً من رسائل همنغواي ، ومن مختلف النصوص الأخرى ، بها في ذلك المقابلات مع المشاهير . في كل هذه النصوص يلتقى شاب في التاسعة عشرة من العمر يعمل في الصليب الأحمر الأمريكي اسمه آرنست همنغواي بممرضة في الصليب الأحمر اسمها آغنس حنه فون كـوروفـسكي ، وهي امرأة أمريكية في السادسة والعشرين من العمر ، في مستشفى في ميلانو، فيتحابان، تدعوه «صغير» ويدعوها السيدة «صغيرة» . وحين تتطوع للخدمة في فلورنسا ، خلال تفشى نزلة الانفلونزا ـ يكتب لها رسائل كثيرة . (يقول كارلوس بيكر في كتابه

«آرنست همنغواي ، نيويورك ١٩٨٠ ، ص٧١» : كان يكتب لها كل يوم احياناً رسالتين في اليوم الواحد ، وكانت تجيب متى اتاحت لها واجباتها الكثيرة ) . ويستمران في المراسلة ، حين تنتقل إلى «تريفيسو» بالقرب من «بادوا» لتقدم العون في معالجة وباء آخر . ويتجول هو في ايطاليا ، لكن جراحه تمنعه من العودة إلى الجبهة . ويرى اغنس قبل رحيله من ايطاليا إلى الولايات المتحدة بزمن ، ويصف إحدى هذه الزيارات في رسالة إلى صديقه «بل سميث» :

«لكن أنظر أي نوع من الفتيات لديّ : أسرفت مؤخراً في الشرب ـ حوالي ١٨ قدح مارتيني في يوم واحد ـ وقبل أربعة أيام تركت المستشفى وركبت على ظهر شاحنة لمسافة ٢٠٠ ميل عن الجبهة ، متغيباً دون اجازة رسمية الأزور بعض الاصدقاء .

وذهبنا في السيارة العسكرية إلى تريفيسو حيث تعمل السيدة (آغنس فون كوروفسكي ) في المستشفى الميداني . هل كانت قد سمعت بشربي للكحول ، ولم تلق على مسمعي محاضرة ؟ لم تفعل .

قالت: "يا صغير اننا سنكون شركاء ، لللك إذا كنت ستشرب ، فسأشرب أنا أيضاً ، وبالكمية نفسها » . وجاءت ببعض الويسكي اللعين ، وصبت منه شراباً صرفاً ، ولم تكن قد شربت من قبل اي شيء سوى الخمر ، وانا اعرف ماذا يعني النبيذ لها . لكن ذلك اوقفني في الحال . انها لفتاة ، يا بل ، وأنا أشكر الله انني ذلك أصبت لألتقي بها . وبرغم انني لا استطيع ان أرى بوضوح ما تراه ، فأنا ارى بشيء من قصر البصر ، انها تحبني يا بل . لذلك سأعود إلى أمريكا وأبدأ بالعمل الجاد . تقول اغ (اغنس) اننا سنتمتع

بوقت رائع ما دمنا فقيرين ، ويمكن تدبر امر فقرنا عدة سنوات مع بقائنا سعداء بشكل عام . ولذلك فان قصارى ما استطيع الآن هو طلب حد أدنى من العيش لشخصين وارتب ستة أسابيع أو نحوها بها يكفي في الشهال ، وأطلب منك اسداء خدمة لي كمرافق للعريس (best سنة الذا يا رجل ، لدي فقط خمسون عاماً ولا أريد ان أضيع منها سنة ، في حين أن كل دقيقة تمر دون ان اكون معها تضيع . » . (كارلوس بيكر ، ارنست همنغواي : الرسائل المختارة ، ١٩١٧ ، ١٩١٧ . . .

حين يغادر ارنست ايطاليا من «جنوا» في كانون الثاني ١٩١٩ لم تحقق العلاقة بينها اتصالاً جنسياً (استناداً إلى ما تقوله اغنس كوروفسكي نفسها ، والحكم الفاصل لميشيل راينولدز ، الذي ينقلها في كتابه «حرب همنغواي الأولى» (برنستون ١٩٧٦) وكارلوس بيكر الذي يناقش هذه الأحداث في كتابه «ارنست همنغواي : سيرة وحياة» (نيويورك ١٩٦٩) . وفي الواقع يعود همنغواي إلى الوطن معتقداً انه حصل على وظيفة تذلل صعوبة حياة شخصين ، لأن اغنس سوف تعود وتتزوج منه . ولا يمكن تحديد ما كانت تفكر فيه في ذلك الحين .

في الوطن التقى ارنست كثيراً من اصدقائه ، وحضر الكثير من الحفلات ، وبعد احدى هذه الحفلات في بيت والديه تعثر همنغواي واخته الكبرى وهما يغلقان باب المنزل بجسدين لصديقين غائبين عن الوعي لشدة السكر . فيتفقان على انّ الاحتفالات الإيطالية قد زادت عن حدها . كان ما زال بلا وظيفة منتظمة حين وصلته رسالة من

اغنس في اذار ١٩١٩ . وهذه هي الكيفية التي تصف بها اخته مارسيلين وقع الحدث عليه : «كان ارني ينتظر البريد أياماً . وكان في انتظاره مهتاجاً وحاداً . ثم وردت الرسالة وبعد ان قرأها ذهب إلى السرير ، واعتلت صحته مرضاً . في البداية لم نعرف ما الذي جرى لارني . لم يكن متجاوباً مع العلاج الطبي ، فأصيب بالحمى . كان ابي قلقاً عليه . ذهبت إلى غرفة ارني لارى ان كان في قدرتي في تقديم العون له . فقذف ارني الرسالة في وجهي . وقال لي من أعماق حنه : -

- اقرأيها . كلا سأخبرك

ثم استدار بوجهه إلى الحائط واعتراه المرض جسدياً عدة ايام ، لكنه لم يذكر الرسالة مرة أخرى .

لم تكن آغ لتعود إلى امريكا . كما اخبرني ارني ، بل ستتزوج رائداً ايطالياً بدلاً من ذلك .

تحسنت صحة ارنست بعد فترة من الزمن ، وعاد باصدقائه مرة أخرى (مارسيلين همنغواي «مع آل همنغواي » بوسطن ١٩٦٢ ص ١٨٨

وفي نهاية نيسان استرد عافيته بها يكفي للاستهزاء بوضعه في رسالة إلى زميل في الصليب الأحمر: «انني رجل حرَّ . وهذا يشملهن كلهن بها في ذلك اغنس ، يا الهي لم تعتقد يا رجل انني سأتزوج واستقر ، أليس كذلك ؟ (بيكر ، الرسائل المختارة ، ص ٢٤) . لكنه قبل ذلك كان قد كتب إلى ممرضة أخرى من ايطاليا ، هي إلزي مكدونالد ، «يخبرها الأحبار مضيفاً اليها انه حين نزلت اغنس إلى الأرض في ميناء نيويورك عائدة إلى الوطن ، تمنى لو انها تتعشر على

الرصيف ، فتقتلع كل اضراسها الأمامية » (بيكر ارنست همنغواي ص ٨١) .

وفي حزيران تلقى رسالة أخرى من اغنس تخبره فيها ان العائلة الارستة راطية لصديقها الملازم الإيطالي (هذه هي رتبته الحقيقية ) قد حرّمت عليها الزواج ، لذلك فإنها ستعود دون ان تتزوج . ولم يرد ارنست على هذه الرسالة ، لكنه كتب لصديق في وحدة الإسعاف عنها : \_

«تلقيت أمس رسالة حزينة جداً من اغ بعثتها من روما . لقد تخاصمت مع صديقها الرائد ولقد استبد بها الغضب ، وتقول انني لا بدّ أن أشعر بالإنتقام لما فعلته بي .

يا للصبية البائسة اللعينة . انني آسف عليها بحق . لكنني لا أستطيع فعل شيء . لقد أحببتها ذات يوم ، فخدعتني ، ولست ألومها . غير أني قررت أن أكوي ذكراها واحرقها بالمرح الدائم والنساء الأخريات وقد انتهى الان كل شيء » (بيكر ، الرسائل المختارة ، ص ٢٥) .

لم تنته بعد هذه الحكاية التي نؤلفها من نصوص مختلفة . فهي تستمر زمناً آخر . وبعد ان يتزوج آرنست من امرأة بعمر آغنس وينتقل إلى باريس ، معتمداً في عيشه على دخلها تقريباً ، يكتب رسالة ودية إلى آغنس ويتلقى منها رداً ودياً في كانون الأول ١٩٢٢ .

«لقد كان في الطريقة التي انتهت بها رفقتنا بعض المرارة كها تعرف . . على أية حال ، لقد كنت اعرف دائهًا انها ستعود إلى مجراها الصحيح في النهاية . وانك ستدرك انها أفضل الطرق ، ويجب ان تقتنع بان مما يهون الامر علي انك متزوج من هادلي» (بيكر : آرنست همنغواي ، ص ١٣٦) .

بعد شهور قليلة يكتب مخططاً لمجموعة من الصور القلمية التي ستنشر عام ١٩٢٤ بعنوان « في زماننا » ، وقبل ان يسلم النسخة النهائية إلى مطبعة «الجبال الثلاثة » في باريس (تاريخ التأليف غير معروف) كان قد بدأ بكتابة مسودة بعنوان (شخصي ) . وتوجد منها نسخة بقلم الرصاص في اوراق همنغواي . ويذكر الدليل الذي أعده فيليب يونغ وتشارلزمان لمخطوطات هنغواي انها تبدأ بالكلمات الآتية : «ذات مساء حار في ميلانو حملوني إلى السطيح » (مخطوطات همنغواي ف ١١) ، امّا في المجلد المطبوع ، فقد أعيدت كتابة هذا المخطط في ضمير الشخص الثالث ، وظهرت بوصفها الفصل العاشر من كتاب «في زماننا» متطابقة مع ما نعرفه الآن تحت عنوان «قصة قصيرة جداً » . غير انّ المرضة تدعى « آغ» بدلاً من «لوث» والمستشفى في ميلانو بدلاً من بادوا . وبايجاز يمنحنا هذا النص حكاية اقرب إلى الحكاية التي نستطيع تأليفها عن همنغواي نفسه استناداً إلى الرسائل والوثائق الأخرى من النسخة المتأخرة عنها ، وحين تم ترتيب الطبعة الأمريكية من « في زماننا) وضعت الصورة القلمية الأصلية الصغيرة «في زماننا» لكى تفصل بين القصص الاطول في المجلد الجديد وبين مجموعة بن أصليتين كانتا في طور الاعداد لترقيا إلى مصاف القصص . بهذه الطريقة صارت الصورة القلمية العاشرة «قصمة قصيرة جداً » وتحولت «آغ» إلى «لوث» « وميلانو » إلى «بادوا» . لقد اجريت التغيرات لتجنب مظاهر التشهير المكنة لأن «آغ» تشهيرية فهي اختصار لـ « آغنس » كها يقول هنمغواي (مناقشاً طبعة عام ١٩٣٨ من قصصه الكاملة . انظر : بيكر ، الرسائل المختارة ص ٤٦٩) .

لكن همنغواي كان ما يزال يفكر بهذه الحادثة ، فبدأ رواية بعنوان «برفقة الشباب » خطط ان يتابع البطل نيك آدامز في مغامراته كسائق اسعاف «في قصة حب مع عمرضة تدعى آغنس » بيكر : آرنست همنغواي ، ص ١٩١) . توقفت هذه المخطوطة عند الصفحة ٢٧ ، حين كان نيك في قطعة نقلية تتقدم إلى اوربا : لكن همنغواي استمر في التفكير بهذه الحادثة عن شبابه حتى حول أخيراً أغنس إلى كاترين باركلي وأقرها بطلة في روايته «وداعاً ايها السلاح» .

إذا كشرت النصوص ، كثرت الحكايات . فها الذي نستطيع ان نقوله عنها ؟ قبل كل شيء من الواضح اننا غير معنيين بفنان حيادي يؤلف شــقــائق جماليــة مــتــشــابهة هنا ، بل بإنسان عنيد يحاول أن ينتج نصوصاً تشق طريقها دون اعتراض كأعهال ، معتمداً في مادته على اكشر وقائع حياته ألماً . وما الذي يجب ان نفعله ، كمؤولين ، عند تغيير مكان الحكاية من ميلانو إلى بادوا ، ما دام لم يتغير شيء آخر ؟ لكل مدينة ايطالية كنيستها ، واسم بادوا أو ميلانو موجود لكي يولد بخصوصيته الواضحة «اثر الواقع » كما يدعوه رولان بارت ، وان يكن الاسم الدقيق للمدينة غير مهم . للحكاية القصصية بالطبع رواؤها الذي نادراً ما تمتلكه الواقعة الخارجية ، وشبقها الذي يمتد إلى ما وراء الاحداث التي ينشأ عنها ، وبالامكان الآن ملاحظة الحاجة إلى إضافة الشهوانية إلى أمر كان في حقيقتة قصة «فتى وفتاة». كلمات لوث هذه عن «عالاقة فتى وفتاة» كلمات عبثية حين تكتبها امرأة بقيت نائمة في السرير في الوقت الذي يقوم فيه حبيبها المعوق باداء عملها (قياس حرارة المرضى) في المستشفى بدلاً منها ، وبوصفها كلمات آغنس فــون كــوروفــسكي ــ سواء قــالتــها حقاً أو لم تقلها ــ فقد تكون دقيقة .

يمكننا ان نلاحظ ان « الصغير » في الحياة الحقيقية لم يعد إلى الجبهة ، لكنها هي تطوعت لإبداء العون في الوباء . ولقد كتب لها بقدر ما كتبت له . وفي احدى المرات وصلتها خمس رسائل منه في رزمة واحدة (بيكر : آرنست همنغواي ص ٧١) والسيلان الذي هز أبا همنغواي هزاً عميقاً إلى حدّ انه اعاد نسخ كتابه «في زماننا» إلى الناشر بالبريد ، قائلاً انه «لن يسمح بمثل هذه البذاءة في بيته » (مع آل همنغواي ص ٢١٩) كان تلفيقاً واضحاً ، ولا نستطيع الا التخمين بصدد «صديق أو حقنة» .

يستجيب النص المذي انتجه همنغواي إلى عملية تحفيز مردوجة . فهو يريد ان يكون فنا ، ان يكون عملاً مكتملاً بذاته . لكنه ايضاً يريد ان يعيد كتابة الحياة ، ان يجعل بطله البديل عاشقاً اكثر انتصاراً ، وجندياً اكثر نشاطاً ، وانساناً اكثر تضحية مما كان المؤلف نفسه .

أين يترك هذا ناقد النصوص الأدبية ، ومعلمها وطالبها ؟ أرجو أن يتركهم متشككين ومرنين . ولقد اخترت نص همنغواي هذا للمزة النقاش لأنه قصة قصيرة جداً ، ولانه اثارني منذ أن قرأته للمرة الأولى قبل التخرج . وبدأت بدراسته دون ان أعلم بها سأجده فيه . وقد قمت بالتحليل الادبي أولاً ، ثم الدراسة الأدبية . ولم يكتمل عملي . ونصي ناقص . ليكن . وربها لم يتحقق هدفي أيضاً ولأصرح هنا ، انه أيضاً عرضة لسوء التأويل .

لا أقـــول اننا نطـرح البراعـة النقـدية التي تعلمناها من النقـاد الجـدد ، وبـالتأكـيـد لن أتخلى عن مـوقـفى . لكنى اريد ان اقـول اننا

نقترب من القصص بوصفها نصوصاً تتخللها الشفرات اكثر مما هي اختلاقات شكلية ، ويبدو لي انّ المدخل السيميائي يتيح للناقد والمعلم والطالب والقارىء مجالاً فكرياً اوسع ، وحرية أكبر ومسؤولية أجسم ، مما يتيحه المدخل التفسيري المجرد . ليس نص همنغواي هذا أعظم قصة رويت ، ولا مثالاً فظيعاً ، بل هو صورة مصغرة ، ونموذج من كل القصص . افضل ممن كتبه ، لأنه اجتهد بجعله على هذا الشكل ، لكنه ما يزال يتصدع ، ما يزال اتصالاً يفحص ويوزن ، وليس صناً يعبد . وكل اشكال الصنمية ، سواء أكانت في الالهة ، ام في الناس ، ام في الأعمال الادبي ق ، تعلمنا أسوأ الدروس ، أن نركع ونسجد حين يجب علينا بدلاً من ذلك ، أن نفحص كلّ شيء بحرية وجسارة لكي ننتج مع عملنا النقدي أشياء أفضل منا (٤) .



<sup>(</sup>٤) يعتذر المؤلف لعدم إدراجه (قصة قصيرة جداً) لكني آثرت ترجمتها عن كتاب هنغواي استكمالاً للفائدة ، كما فعل المؤلف مع قصة (إيفيلين ) \_ (المترجم) .

## تصة تصيرة جسدآ

## قصة: آرنست همنغواي

حملوه ذات مساء حار في «بادوا» إلى السطح ، فاستطاع ان يطلّ على المدينة من الأعلى . كانت السحب التي تقذفها المداخن تلتف في السماء ، وبعسد فترة من الزمن خيم الظلام وظهرت الأضواء الكاشفة . هبط الاخرون وأخذوا معهم الزجاجات . فاستطاع هو ولوث سماعهم من الأسفل وهم في الشرفة . جلست لوث على السرير . كانت ندية ونضرة في تلك الليلة الحارة .

بقيت لوث مدة ثلاثة شهور في الواجب الليلي . سرهم ان يدعوها تقوم به . وحينها أجروا العملية له ، هيأته لطاولة العمليات ، وتبادلا دعابة عن صديق أو حقنة . وقد ظلّ تحت تأثير التخدير منتبها ، حتى لا يهذي خلال ذلك الوقت الثرثار السخيف . وبعد ان صاريقوى على القيام بعكازتين تعود ان يقيس حرارة المرضى حتى لا تنهض لسوث عن السرير . لم يكن هناك الا القليل من المرضى ، وكانوا جميعاً على معرفة بعلاقتها . كانوا جميعاً يجبون لوث . وحين عاد ماشياً عبر الصالات ، فكر ان لوث في سريره .

قبل ان يعود إلى الجبهة ، ذهبا إلى كنيسة «دوومو» ، وصليا . كانت الكنيسة معتمة وهادئة ويصلي فيها ناس آخرون . أراد أن يتزوجها ، لكسن لم يتح لهما من الوقت ما يكفي لتوجيه الدعوات ، ولم يكن عند أيّ منها وثائق ميلاد . ومع ذلك فقد شعرا بانها تزوجا ، لكنها ارادا ان يعلم الجميع بزواجها وان يوثقاه رسمياً حتى لا يضيع .

أرسلت اليه لوث عدداً من الرسائل التي لم تصله إلا بعد اعلان الهدنة . وصلت خمس عشرة منها في رزمة إلى الجبهة ، فصنفها حسب تواريخها ، وقرأها من البداية إلى النهاية . كانت تتحدث كلها عن المستشفى ، وكم أحبته ، وكيف يستحيل عليها أن تواصل حياتها دونه وعن وحشة افتقادها اياه ليلا .

بعد الهدنة اتفقاعلى ضرورة سفره إلى الوطن كي يحصل على وظيفة تيسر لهما امر الزواج . ولن تعود لوث إلى الوطن حتى يحصل على وظيفة طيبة ، ويكون بامكانه المجيء إلى نيويورك ليلتقي بها . وكان مفهوماً انه لن يشرب ، ولم يرد ان يرى اصدقاءه ، أو أي شخص آخر في الولايات المتحدة . الحصول على وظيفة والزواج فقط ، وفي القطار من بادوا إلى ميلانو تنازعا حول عدم رغبتها في العودة إلى الوطن مباشرة . وحين كان عليها ان يودعا بعضها ، في محطة ميلانيو ، تبادلا قبلة الوداع ، وليم ينتهيا منها إلا بنزاع ، لانه يضجر مين التوديع على هذه الشاكلة .

ذهب إلى امريكا على ظهر باخرة من «جنوا» ، وعادت لوث إلى بوردينون لافتتاح مستشفى . كان الجو حاراً ومطيراً هناك ، وقد عسكرت في المدينة كتيبة الجرأة . وفي غمرة اقامته في تلك المدينة الموحلة الممطرة شتاءً مارس رائد الكتيبة الحب مع لوث ، ولم تكن قد جربت الايطاليين من قبل ، فكتبت أخيراً إلى الولايات المتحدة بان

علاقتهما (السابقة ) لا تزيد عن علاقة صبى بفتاة .

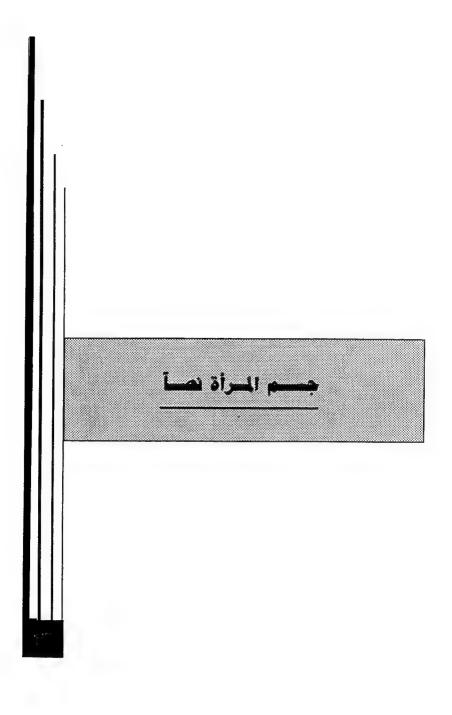
يا للأسف ، لأنه لا يفهمها ، ولكنه سيسامحها يوماً ما ويحس بالإمتنان لها ، وتوقعت ، على نحو غير متوقع تماماً ، ان يتزوجا في الربيع . كانت تحبه كما أحبته دائماً ، لكنها ادركت الآن انه حب فتى لفتاة . تمنت له ان يحصل على عمل عظيم وانها تؤمن بقدراته إيماناً مطلقاً ، لأنها تعلم ان ذلك خير لهما .

لم يتزوجها الرائد في الربيع ، ولا في أي وقت آخر . ولم يرد إلى لوث اي رد على رسالتها إلى شيكاغو وبعد فترة وجيزة أصيب بعدوى مرض السيلان من بائعة تعمل في مخازن المواد الكهربائية ، بينها كان راكباً سيارة أجرة في متنزه لنكولن .

(حين كانت المدفعية تدك اشالاء الخندق في «فوسالتا» جيثا منبطحاً ، والعرق يتصبب منه ، وابتهل مصلياً : «رباه ، يا يسوع المسيح ، اخرجني من هنا . أيها المسيح الغالي ، ارجوك اخرجني . أيها المسيح ، ارجوك ، ارجوك ، ارجوك ، ارجوك ، ايها المسيح . إذا حفظتني من الموت ، فعلت كل ما تقول . انني اؤمن بك ، وساقول لكل من في العالم بانك وحدك المهم .

ارجوك ، ارجوك ايها المسيح الغالي . انتقل القصف إلى مكان ابعد من خط القتال ، وتوجهنا للعمل في الخندق ، وفي الصباح ارتفعت الشمس وكان النهار حاراً ورطباً ومبهجاً وهادئاً ، وحين عاد في الليلة التالية إلى «ميستر» لم يقل للفتاة التي صعد معها إلى الطابق العلوي في «فيلاروزا» عن المسيح شيئاً ، ولم يقل لاي شخص ابداً . ) .







من معتقدات الدراسات السيميائية \_ وهو معتقد أتفق معه تماماً \_ ان كثيراً مما نعدة طبيعياً هو في حقيقته ثقافي . ان جزءاً من العمل المنقدي لهذا الحقل الدراسي هو عملية كسر الألفة المتواصلة ، أي التخلي عن التقاليد ، واكتشاف شفرات كانت قد تأصلت إلى حد أننا لم نعد نراها ، بل نظن اننا نرى من خلال شفافيتها الواقع نفسه . ولا يكون هذا الاجراء مها وقوياً في مكان ، مثلما يكون في ادراكنا لأجسادنا نحن . فنحن نظن أننا نعرف أنفسنا مباشرة ، لكن كلا من الد " نحن " التي تعرف والد "أنفس" التي تُعرف تتخللها الشفرات بعمق ، أي انها مشفران ثقافياً حتى النخاع .

يمكن أن يكون العنوان الفرعي لدراسة هذا الفصل: «مغامرات عضو في اللغة والأدب». وقبل ان آتى على هذه المغامرات ، برغم ذلك ، ينبغي لي أن اقدم تحذيراً أو اتنصل ، خشية ان يُساء فهم عملي فأنا أريد ان اتحدث عن أجزاء الجسم ووظائف الجسم هنا ، لكن ليس كما يتحدث عنها متدرب مختص بالتشريح والفيزيولوجيا . ان معرفتي لا تتجاوز معرفة اي هاو للجنس البشري ، غير ان اهتامي هنا لن يمس وقائع هذه القضية إلاّ على نحو غير مباشر . وبعض اشارات الجنس ، التي تعمل أيضاً في اللغة ، وخطاب التحليل النفسي والادب ، هي الموضوعات الاساسية في هذه الدراسة . ويجب ان اعترف أيضاً ان الكثير مما يجب ان اقوله ليس بالجديد ، بل سبق ان ذكرته الكاتبات النسويات في سياق أو آخر ،

برغم انني أعشقد ان الصياغة ككل لم يتم جمع اوصالها بالكيفية الآتية تماماً ، التي انسقت اليها لا بوصفي داعياً من دعاة النقد النسوي ، بل بوصفى سيميائياً .

يمكننا ان نبدأ بتأمل الاسطورة التي أشاعها فرويد عن عملية التطبيع الاجتهاعي عند الانسان . واقبول «أسطورة» هنا ، وإنا اعنى مـا اقــول ، لعــدة اســباب . فيا يعطينا أياه فرويد ليس افتراضاً قابــلاً ــ للاختبار ، شأنه شأن الكثر من المرويات الحدسية ذات القوة التعليلية ، مشاجاً بذلك البني الأسطورية الأخرى ذات الدلالة الثقافية الكبيرة . وفي النظام الأسطوري الفرويدي ، يمرّ الطفل البشري بطقس تكريس جنسي يمكنه من الانضام إلى الطائفة الاجتاعية ، بطاقاته الليبيدية التي يروضها الخوف والحسد ، وبذلك يتحضر ويستاء ، مثل كل شخص آخر سواه . وفي هذا الاجراء الأسطوري لحظات حاسمة عديدة ، وربيا تكون لحظة النظرة الأولى ، أو لعلَّ من الأفضل القول ، الملاحظة الأولى للأعضاء التناسلية عند شخص من الجنس المقابل ، اكثرها أهمية . في الاسطورة الفرويدية ترى الطفلة الانثى قبضيب الذكر ، فتعى افتقارها إلى هذا العضو ، وتظل تعانى من عقدة الحسد على القضيب . ويرى الطفل الذكر جسم الانثى ، ويلاحظ افتقاراً ونقصاً ، فيضع في ذهنه احتمال ان يفقد عضوه الخاص . وهكذا يمشي في ظل الخوف من الخصاء .

هناك جوانب أخرى من السيناريو الفرويدي بالطبع ـ المشاعر الاوديبية ، استبدالات الرغبة ، وغير ذلك ـ غير ان المسألة الاساسية بالنسبة إلى هدفنا هي ما أمامنا . وبعملية تضاد ثنائي ، يتسم به الفكر

الإنساني ـ في كل من المنطق وعلم الاساطير ـ تم تحديد الذكر والانثي بوصفها اكتهالاً ونقصاً ، حضوراً وغياباً ، زائداً وناقصاً ، تشغيلاً وتعطيلاً . فالمهبل والقضيب بوصفها غياباً وحضوراً ـ اي الفتحة التي تحتاج إلى ما يملُّها ، والعصا السحرية التي تملُّها ـ يبدو انهما يتقاسمان عالم الجنس فيها بينهما . وهذا صحيح ليس عند فرويد وحسب ، بل في عمالم النكات ، والحكايات الشعبية والخرافات أيضاً . لكنّ هناك عقبة مع هذا التضاد الثنائي الصرف \_ اللذي لا يعكر عالم الجنس الشعبي الصريح والحميم ، لكنه يتسبب في اضطراب كبير بالنسبة إلى الدكتور فرويد الذي درس التشريح ولا يمكنه ان يتغاضى بسهولة عن اجزاء مهمة من الجسم . وبتحليل الجنس البشري واعادة بنائه استناداً إلى هذا التضاد الثنائي الكامل من الغياب والحضور ، يكتشف الدكتور الجيد ، شأنه شأن الطفل الذي يفكك الساعــة ويركبها ليعرف كيف تعمـــل ، انه نسى جزءاً منها . وهذا الجزء الذي لا يتناسب مع المخطط الثنائي الصرف ، هو ما كان يسميه فرويد (في مقالته عن الصنمية) «قضيب المرأة الواقعي الصغير أى البظر ، وقد صار هذا المظهر الذكري الملحق بالجسم الانثوي عبءاً كبيراً على فيرويد . لأنه يشبوه تناظر الغيباب والحضور . وهو يسميه «النمط الاولي الاعتيادي لعضو كان يُنظر اليه نظرة نقص» (الصنمية ، في كتاب الجنس وسايكولوجية الحب؛ ص ٢١٩) . وهو يقوم بكل ما يمكنه للتهوين منه ، وانتقاده ، ومحوه من خطاب الجنس.

سنعود إلى هذا المحو فيها بعد ، ولكننا يجب ان نفصل أولاً بين الاشارة وبين مرجعها الخارجي مؤقمًا ، لكي ننظر في الشروات

العجيبة التي تدخرها كلمة «بظر» ""Clitoris في اللغة ، فحتى لفظها لم يستقر في اللغة الانكليزية . فتضع اكثر المعاجم البريطانية النبر على المقطع الثاني ، بينها تضعه بعض المعاجم الامريكية على المقطع الاول . أمَّا (معجم اكسفورد الانكليزي) الذي يمثل الخلاصة الوافية للإستعال التاريخي ، فيضع خطين امام الكلمة ، مشيراً إلى أنها «لم يتم تطبيعها في اللغة الانكليزية». يا للمناسب ، يا للطبيعي ، انَّ هذا العضو غير الطبيعي ، هذا اللسان الذكري الذي التصق سراً بجسم الانثى ، يجب ان لا تُطبِّعه اللغة ايضاً . هل ذلك مجرد اتفاق ؟ ليست لدينا كلمة عامية للتعبير عنه يمكن ان تحل محل هذه الكلمة ، أي ليست لدينا كلمة انكليزية قديمة تنقش ، مثل الحروف الرونية القديمة ، على مناضد الدراسة . لدينا صيغة اختزال عن الدال "Clit" التي أظن أنها صياغة حديثة ، ولقد عثرت في مكان غريب ، مثل الرسائل الاستمنائية التي كان يكتبها جيمس جويس إلى زوجته عُرفاً ، نورا ، عدة مرات على كلمة Cockey وهي صيغة تصغير للكلمة الذكرية التي تشير إلى البظر على نحو غامض. وبغض النظر عن هذه الصياغات لا يبدو ان لدينا كلمة أخرى للدلالة على هذا العضو غير المطبّع .

ولدى المعجمات الكثير مما تقوله . يعطينا «معجم اوكسفورد الانكليزي» التعريف الآي : «مثيل للقضيب الذكري ، بقي عضواً غير مكتمل النمو لدى اناث الفقريات العليا» ، وبوثبة قياس ، وطفرة ، وقفزة من هنا إلى النتيجة القائلة ان كل انثى انسانية تولد ولديها هذا العضو غير ان معجم اكسفورد الاتكليزي يترك لقرائه إستخلاص هذه النتيجة . ويعطينا هذا المعجم الانكليزي الجيد

الاصل الاستقاقي للكلمة أيضاً. لقد وردت هذه المفردة الانكليزية الحوشية النابية مباشرة من الكلمة الاغريقية كلايتوريس "Kleitoris" المشابهة لها في المعنى . ويضيف المعجم ان هذه الكلمة «ربياً» كانت مشتقة من الفعل Klei-ein الذي يعني : يوصد أو يغلق . ويتابع معجم وبستر غير المختصر معجم اوكسفورد ، لكنه يؤكد أن الكلمة الأغريقية مشتقة من الفعل الذي يعني : يقفل . هكذا قامت اسطورتها المعجمية : تكهن في نص واحد قدم تحت لافتة احتراس «ربياً» . وفي النصوص اللاحقة نُسيت هذه الـ «ربيا» وتحول التكهن إلى علم .

وسيسمح لنا المعجم الاغريقي ـ الانكليزي لـ (ليدل وسكوت) ان نعود إلى التكهن الابداعي مرة أخرى . فكلمة كلايتوريس -Kleit ان نعود إلى التكهن الابداعي مرة أخرى . فكلمة كلايتوريس -Oris متأخرة ونادرة معاً في الاغريقية ، وقد ظهرت للمرة الاولى في القرن الثاني بعد الميلاد في نص طبي كتبه شخص اسمه روفوس بعنوان (في التسمية) ، وقد استخدم روفوس الفعل : يتبظر ، بمعنى «التبظر» أو لمس البظر . وللكلمة الاغريقية (كلايتوريس)معنى ثانٍ ، وهو صياغة متأخرة أيضاً عثر عليها في حوار عن الأنهار منسوب للموتاخ الزائف وهذا المعنى الثاني هو «الجوهرة» أو «الحجر الكريم» . ولم يعن معجم معاصر ببحث قضية الترابط بين هذين المعنيين ، برغم ان العمليات الاستعارية المشابهة غالباً ما تربط أعضاء الأثفى التناسلية بالجواهر والاحجار الكريمة في الاحاديث الشعبية وفي الادب .

في المعجم كلمات أخرى تحوم حول هذا المعنى . فالصفة (كلايتوس) تعني (ذائع) حين تقال على عاقل ، و(رائع) أو (متميز) حين تقال على شيء غير عاقل . الفعل (كلايو) يعني : «يغلق أو يسد

الباب» أو «يحكم المزلاج» كها تقول معاجم اللغة الانكليزية ، غير ان الاسم (كلايس) موجود فيه بمعنى : مزلاج باب ، ماسكة ، سنارة ، وفي اليونانية المتأخرة (مفتاح) . ومع ذلك فكل ما يعطيناه معجم وبستر من هذا الغنى الاشتقاقي هو الاغلاق الوجيز . ومن الواضح أن هناك ما هو أكثر من هذا . وواضح أكثر ان الاسم «مزلاج» أو «مفتاح» هو المرشح أكثر من الفعل «يغلق» لكي يكون جذر كلمة «كلايتوريس» عبر عملية استعارية واضحة تقوم على المشابهة الايقونية . والارتباط بين الصفة (رائسع) والمعنى الثاني (جوهرة) يبدو واضحاً أيضاً .

وأخيراً فإن العلاقة بين المعنيين الأولي والثانوي ـ العضو الجنسي والحجر الكريم ـ شبيهة بها يكفي لروابط استعارية اخرى تتضمن اعضاء ذكرية ينبغي ان لا تفاجئنا . لكن كيف ضاع كل هذا ؟ كيف افلتت كل هذه البنية التبادلية من عيون المعجميين ؟ إننا هنا في حضرة عملية واسعة من الرقابة ، فيها أرى ، ليست بالطبع رقابة سياسية ، بل رقابة تشفير سيميائي يعمل على تطهير نصوص ولغة اشياء عمل الناس على اخفائها قروناً عديدة . وهذه الشفرة لاشعورية في عملها وقوية في فعلها ، لانها تستمد قوتها من خوف ذكوري عميق يكنه الذكور للجنسية الانثوية .

ويتخذ الخوف الذكوري من الجنسية النسوية صوراً كثيرة ، ابسطها واكثرها اعتدالاً الشعور بان النساء يجربن اشباعاً اعمق واشد جنسياً مما عند الرجال . وكها تقول إحدى الشخصيات في قصة (تذكار من اليابان) له انجيلا كارتر : «لقد اخبرني انه حين كان معي

في السرير شعر بأنه مثل زورق صغير في خضم بحر عاصف » . الشخص الذي يشعر هذا الشعور ياباني نحيل البنية يهارس الحب مع فتاة انغلوسكسونية ، فارعة الطول . لكني أحسب ان رجالاً كثيرين بغض النظر عن بنيتهم العظمية والعضلية مروا بالشعور نفسه في مناسبات مشابهة . وهناك رهبة ذكورية من الاستجابة الانثوية رهبة غالباً ما تظل على استعداد للتحول إلى عداء . وتعبر عن هذا الشعور ملاحظة كلاسيكية يدلي بها عاشق بريطاني على امرأته في اثناء عراك ينهي علاقتها . يقول واصفاً فعل الحب بينها : «كنت سألتذ اكثر لو كانت لذتك أقل » .

يبدو الشك في كون المرأة اكثر حصولاً على اللذة الجنسية من الرجل في مختلف الصور وفي كثير من الشقافات الانسانية . وفي الكتاب الثالث من (مسخ الكائنات) لـ أوفيد يقول جوبيتر مازحاً مع جونو : «أنتن ايتها النساء تحصلن على لذة في الحب أكثر من أزواجكن» . ويذكر أُوفيد ان جواب جونو كان نفياً لذلك . وتتم تسوية هذا النزاع باللجوء إلى تيريزياس ـ الذي تحول ذات مرة إلى امرأة وعاش كذلك سبع سنين قبل ان تستجد الظروف التي تسمح له باسترداد جنسه الذكوري الأول . يقدم أوفيد جواب تيريزياس على سؤال الالهة باقتضاب (أيدجوبيتر) . وفي حين تغضب جونو ، فتصيب الحكم المنحوس بالعمى ، يعوضه جوبيتر بأن يعطيه البصيرة، أي القدرة على استبصار المستقبل .

لا بدَّ ان نتوقف عند عدد من الجوانب في هذه القصة . الأول ان تيريزياس اختار بحريته ان يعود بصورة ذكر . وهكذا فانَّ تأييده

لوجهة نظر جوبيتر يهون الجنس ايضاً . نعم ، لدى المرأة لذة اكبر ، لكن لدى الرجل سلطة اكبر . وكان تيريزياس يعرف ماذا يعني القضيب ، يعرف انه لم يكن اللذة ، بل القوة والسلطة . ولقد كان اوفيد رومانياً جيداً . وككل روماني جيد فقد قلل من قيمة الاختلاف في اللذة التي يجربها الجنسان ، قياساً إلى الطريقة التي يتم بها وصف اللذة في مصادره الاغريقية التي تجعلها كها يلى : \_

لو كانت أجزاء متعة الحب عشرة أعشار

لــــذهبت تسعة اعشار الـــى المرأة ، والـــى الرجـــل عشر واحـــد فقط .

(مقتبس عن : فيــــرن ل . بــلوغ «التنــوع الجنسي » شيكاغو ، ١٩٧٦ ص ١١٤ ) .

توجد اساطير مشابهة في ثقافات أخرى اشهرها اسطورة «بانغاسفانا» الهندية ، كما ترويها المهابهراتا . وبوسيلة انقلاب جنسي عاثلة لوسيلة تيريزياس ، ينجب الملك بانغاسفانا مئة ولد ، رجلا ، ومئة اخرين ، امرأة . ثم يسألها الآله اندرا ان كانت تريد ان تصير رجلاً مرة اخرى . فترد بالنفي : «ان للمرأة في وحدتها مع الرجل متعة اكبر دائماً . . ولذلك اختار أن أكون امرأة » . بالطبع كان الملك يريد الأولاد أصلاً ، ولقد تعرض لغضب اندرا باداء طقوس منكرة للحصول عليهم ، وفي الحكاية ، لا يحسب إلا عدد الأولاد . فإذا ولدت البنات ، فإننا لا نسمع بهن .

اللذة الجنسية من الهند إلى روما تقابل القوة . للرجال القوة

وللنساء اللذة ، في جميع نسخ الاسطورة . لكن ليست هذه القصة كلها . فكلما تحركت الاسطورة غرباً ، ازداد اهمال اللذة نفسها . لقد دفع بانغاسفانا ضريبة عالية لكي يبقى امرأة . أمّا تيريزياس فلا . ولذة المرأة في اليونان ، تسعة أضعاف لذة الرجل . وفي روما ، كلّ ما نعرفه ان تيريزياس لم يرد ان يختلف مع حاكم السموات .

هل من واقع وراء هذه الاسطورة ؟ هل للنساء لذة أكبر ؟ لسنا نعرف ولا يهم ان نعرف . ما يهم ان الذكر يخشى ان تكون هذه الحالة حقيقية . وفكرة النهم الجنسي الذي لا يشبع لدى المرأة هي التي تكمن وراء تحريم التلمود لأن تمتلك الارملة عبداً ذكراً أو حتى ان ترعى كلباً .

وهناك اجراء مماثل في ما يسمّى «ختان النساء» ، وهي ممارسة كانت معروفة في العالم الإسلامي ، ولا سيها في شهال افريقيا . ويعني الختان في هذه الحالات استئصال البظر في الاساس . وما نتحدث عنه هنا هو خصاء نسوي .

وها هي الطريقة التي تصف بها فيرن . ل . بلوغ هذه المارسة في كتابها «التنوع الجنسي» : «يتم ختان الذكور باحتفال عام مهيب ، أما ختان النساء فخاص دائها ، حيثها كان موجوداً . لم يرد به نص في القرآن . وربها كان من مخلفات الجاهلية في فترة ما قبل الإسلام . وفي بعض الجهاعات تغرز إبرة وخيط في أعلى بظر الفتاة الشابة ، ثم يسحب إلى الأسفل . فيقتطع ما يكون بارزاً من البظر . وفي جماعات

أخرى لا يقتطع منه سوى طرفه الأعلى . وفي بعض المجتمعات ، ولا سيا في جنوب مصر والسودان ، صار من الاعتيادي أن يجري ختان أكشر قسوة في قتطع الشفران الأصغر ، وفي بعض الأحيان الأكبر ، ايضا . وقد جرى في مصر أيام المرحوم جمال عبد الناصر نقاش واسع لمنع الختان النسوي ، منذ ان ادانته لجنة الأمم المتحدة بوصفه تعذيباً ، تقطيع اوصال للفتيات . وسعت السودان أيضاً لإلغاء هذه المارسة واقرت بعض التشريعات بخصوصها .

من التناقيضات المتأصلة في خيتان النسوة في البلدان الإفريقية المسلمة ، أنَّ المسلمين يعتقدون ويعلمون أن البظر هو مصدر ونبع الشهوة الأنثوية . وهذا يعنى ان استئصال البظر محاولة متعمدة للتقليل من حساسية المرأة ، وبالتالي ، فإنها تتعارض مع القرآن الكريم . وقد ادعى احد السودانيين الذين برروا هذه المارسة ان : «ختان النسوة يحررهن من قيد الجنس ، ويمكنهن من تحقيق مصيرهن الواقعي كأمهات . إن البظر هو إساس الاستمناء عند النسوة . وهذا الاستمناء مألوف في المناخ الحار . والأساس الروحي للاستمناء هو الاستيهام ، وفيه تولد المرأة صوراً جنسية » . من الواضح ان استنصال البظر لا يحول نهائياً دون الشعور الجنسي ، لكنه يجعل المـرأة ابطأ في اسـتجابتها ، ويدعوها إلى مزيد مـن الوقت لبلوغ حالة اللذة القصوى . وكثيراً ما جعل هذا النسوة يشجعن ازاوجهن على تناول الحشيش والمشروبات الأخرى لعدم التعجيل بالاداء . اما الاستتصال الجندري كما مورس في بعض البلدان الإسلامية (مثلما في اي مكان اخر) فيترك المرأة بسلا قدرة على بلوغ حالة اللذة القصوي ، (٢١٩ \_ ٢٢٠) .

في تقديم البراهين على استتصال البظر ، لا أريد ن أفرد الثقافة الإسلامية أو الإفريقية عن سواها . بسبب واحد هو أننا إذا نظرنا وجدنا الأطباء الفكتوريين يهارسون هذه العملية على نساء جامحات ويزعمون أن لها تأثيراً مهدئاً عجيباً عليهن . لكن المهم أن هذا الطقس ، سواء أكان قد اقرته العادة أم سوَّغته المارسة العيادية ، ينوب مناب الخيوف والرغبات الذكورية الواسعة الانتشار ، ان لم تكن ، العالمية الشاملة . ولقد كان هذا الإجراء في أوروبا الغربية منذ عصر التنوير حتى الآن ، اجراء سيميائياً في جوهره ، لا يتم تنفيذه على اجساد النساء الحقيقيات اللواق يتألن ، بل يكتب في ثنايا النيسوص المطبوعة . غير ان النصوص خلقت نصيبها من الألم ، كما تفعل النصوص في الغالب . واود الآن ان أركز على ثلاثة نصوص معروفة تهتم بالجنس لدى الانثى ، مسلطاً الضوء بشكل خاص على حظ البظر في هذه الاعمال . والنصوص الثلاثة هي : رواية جون كليلاند الاباحية التي صدرت عام ١٧٤٩ « مذكرات فاني هل» ، وكتاب فرويد: «ثلاث مقالات في نظرية الجنس» الطبعة الالمانية ١٩٠٥ ، والطبعة الانكليزية الاولى ١٩١٠ ، والطبعة المنقحة الاخبرة ١٩٢٤ ، والطبعة الانكليزية الاخيرة ١٩٥٣ م . ورواية د. هـ . لورانس «عشيق الليدي تشاترلي» . (طبعة المؤلف الشعبية . (1979

أدخل جون كليلاند الراوية الاباحية إلى الأدب الإنكليزي فعلياً في عام ١٧٤٩ في «فاني هل» التي ما زالت شعبية جداً ومفيدة في ما نرمي إليه هنا ، ما دامت خير شاهد على الاسقاط الذكوري . يعطينا كليلاند الجنس، ليس كها كان، أو كها هو كائن، بل كها اراده رجال ذلك الزمن ان يكون. «فاني» سليلة ادبية له «مول فلاندرز» عند ديفو، وجدة بعيدة لمعاصرتنا «خافييرا هولاندر». انها اسعد الصيادين الذين نقلوا تجاربهم في لغة مجازية انيقة لا تسمى فيها الاشياء باسهائها. وغالباً ما يوصف الجنس، ومنذ وقت مبكر بتفصيل محبب، ولكن دائها بها يتفق مع شفرة الفضول التي لا تحدد ما يروى وحسب بل تسيطر ايضاً على يرى، وتوصي بها سبقع، وبالنسبة إلى ما نرمى اليه هنا، فيان السهات الأساسية للشفرة هي ما يأتي:

- ١ ـ لا توجد طريقة لتحقيق الاشباع الجنسي للمرأة إلا بايلاج «الالة» الذكرية في «الفتحة» الانثوية .
  - ٢ حجم اللذة الأنثوية يتناسب مباشرة مع حجم «الالة » الذكرية .
- ٣ ـ ما لم يكن الذكر غير كف، (وهذا شيء نادر الوقوع في عالمنا) فان اللذة تحصل لكلا الجنسين في وقت واحد ، ويستدل عليها بالقذف المتزامن عند كليهما .
- ٤ ـ عدد مرات الاشباع الذي تحققه المرأة مساو لعدد مرات الاشباع الذي يحققه الذكر ، إلا إذا كان الذكر غير ملائم . ولا يمكن للانثى ان تحقق مرات من الاشباع اكثر من الذكر .
- ٥ ـ الأعـضاء التناسلية الذكرية موصوفة بتفصيل واضح ، ومتفردة بسمات بينة ما أمكن الوضوح .
- ٦ ـ الأعـضـاء التناسلية الانثوية موصوفة بنوع من التبئير الخافت وكأنها

مرشوشة بدهان سائل ، ولـذلك لا يوصف منها سوى لون الشعر ، وبالتأكيد فان البظر غير مرئي ، وغير موجود بالنسبة إلى كــل المرامى العملية .

هناك قوانين أخرى تغطي الشفرة الشبقية في « فاني هل»، بها في ذلك الربط المتواصل بين اللذة والالم عند المرأة ، والحصانة الكاملة من عدوى الاصابة بالامراض التناسلية عند جميع الشخصيات والاصرار الطاغي على إن كل شيء بخير إذا انتهى بخير \_ لكن أهم ما لدينا هو القوانين الستة المذكورة . ان اختفاء البظر ( القاعدة ٦ ) هو في الحقيقة نتيجة طبيعية للقاعدة الاولى \_ القاعدة الاساسية للكتاب كله ، إذا صحّ القول . لا يمكن للمرأة ان تحقق الاشباع الكامل وحدها ، ولا يمكن حتى لامرأتين ان يحققاه ، اذ العضو الذكري وحده هو الذي يرضى رغبة المرأة المثارة :

« القيت بنفسي على السرير ، وتمددتُ . . مفكرة بأية وسيلة يمكن ان تسلي أو تهدىء اضطرام غيظي وفوران رغباتي التي تشير جميعاً بقوة إلى قطبها الاخر : الرجل . وشعرت على السرير كأنني أبحث عن شيء تضمه يداي في حلم يقظة ، ولا اجده ، فوددت لو بكيت من الغيظ ، وكلّ عضو في يتوهج بالنيران الزائفة . واخيراً لجأت إلى العلاج الوحيد الحاضر ذلك العلاج الذي يكمن في المحاولات الخائبة للاصابع حيث لا يتيح صغر المسرح المكان الكافي لفعل » (كليلاند ، فاني هل ، ص ٤٣ ـ ٤٤) .

تأتي هذه الفقرة بعد فقرة أخرى تحقق فيها فاني العذراء نوعاً من الذروة عن طريق «تشبيك الاصابع digitation» (وهي التجربة الوحيدة

في الكتاب). وهكذا تكون الفقرة الثانية بمثابة تصحيح للفقرة الأولى \_ لتؤسس القاعدة الأولى \_ أي ضرورة « الآلة » الذكرية للاشباع الانشوي الكامل ، وتعاليها على كل شيء . وحتى حين تستعمل فاني البريئة من قبل شريكتها في السرير «فيبني» للحصول على بعض اللذة الجنسية ، فإنّ هذه الشريكة تستعمل يد فاني وكأنها العضو الذكري المفقود . تشبيك الاصابع وسيلة مطاردة فاشلة دائماً في رواية «فاني هل» ، لأن الانامل المنشغلة لن تجد الشيء المناسب فقد استبعده المؤلف ، أو استبدله بشيء اخر كما سنرى .

في الأربعة والعشرين وصفاً ، تقريباً ، من اوصاف جسم المرأة ، البارزة عياناً وفي مختلف الاصقاع المحسوبة لكشف المحجوب بأوضح ما يمكن عن الاعضاء التناسلية الانثوية ، ما من اثر للبظر يمكن تتبعه ، غير ان العضو ليس بغائب تماماً عن الكتاب . فقد ذكر مرة واحدة لا غير ، ولم يحدد باسمه الصريح بالطبع ، ما دام لا يشار تصريحاً إلى الاعضاء الجنسية في هذه النصوص المجازية جداً . ولكنه لم يعط ايضاً المعالجة التشريفية بسخاء التي حظي بها «العاج الحي » للعضو الذكري ، فهو مجرد «زائدة لحمية ناعمة» . ص الحي » للعضو الذكري ، فهو مجرد «زائدة لحمية ناعمة» . ص الموجده شاب كان يستكشف بأصابعه ما تسميه فاني نفسها «اسرار الظلام والعمق اللذيذ» (ص ٩٩) . وبتعديل تشريحي طفيف ، وضع الناقل للذة الناعمة في موضعه في عالم انشأه ، في ما تسميه فاني «الانبوب الناقل للذة الناعمة» . لقد اعطانا كليلاند في كتابه يوتوبيا شبقية ، يوتوبيا اباحية وصغ المناصيل . وتوبيا الباحية المناصيل .

هذا كلّ ما يحتاجه الحلم اليوتو اباحي في عصر العقل . وهذه المترتيبات غير ممكنة بالنسبة إلى المحلل النفسي العيادي . وكان سيغموند فرويد ، الطبيب المختص يعرف التشريح جيداً ، وكان يهتم بهذا العضو العنيد على نحو آخر مباين ، ولكونه اكثر تحضراً من ان يبتره واكثر علمية من أن ينقله إلى مكان اخر ، فقد امره بالكف عن الوجود والإختفاء ، وها هي اهم فقرة في كتابه «ثلاث مقالات في نظرية الجنس » (نيويورك، ١٩٧٥ ، ص ٨٦ - ٨٧) :

## «مناطق السبق لدى الرجل والمرأة:

وليس لديّ ما أضيفه إلى ما تقدم إلا ما يلي : ان المنطقة الشهوية السباقة لدى الاناث من الاطفال مركزة في البظر ، فهي من ثمة مناظرة للمنطقة التناسلية الذكرية في حشفة القضيب . وكل ما خبرته من الاستمناء لدى صغار البنات متصل بالبظر ، لابأجزاء الاعضاء التناسلية الخارجية التي تصبح ذات اهمية للوظيفة الجنسية المتأخرة . بل اني لأتشكك فيها إذا استطاعت طفلة ان تنساق . . \_ بتأثير التغرير إلى شيء غير الاستمناء البظري ، وإلا فهو حدث استثنائي كلية ، ويتخذ التصريف التلقائي للتهيج الجنسي ، الذي كثيراً ما يحدث لدى صغار البنات ، شكل تقلصات في البظر ، وانتصابات ذلك العضو المتكررة تتيح للبنات الحكم على المظاهر الجنسية للجنس الاخر حكماً مصيباً من غير ما تعلم ، فهن يقتصرن على تحويل الصبية إلى ما يحسينه من أحاسيس مستمدة من العمليات الجنسية التي تحدث فن .

فإن أردنا فهم كيف تصبح البنت الصغيرة امرأة ، فلا بدّ من تتبع ما تصير اليه قابلية البظر للتهيج هذه . وان كان البلوغ يطفر

باللبيدو لدى الصبية طفرة كبرى ، إلا إنه يتميز لدى البنات بموجة جديدة من الكبت تخص البظر مباشرة . وبذلك يقع الكبت على جزء من الحياة الجنسية الذكرية . وهذا الكبت الذي يحدث في البلوغ لدى المرأة ويتسبب في تدعيم العقبات الجنسية يصبح اذ ذاك منبهاً للبيدو لدى الرجال ، ويقسره على رفع مستوى نشاطه ، وتصحب رفع مستوى اللبيدو مبالغة في التقويم الجنسي لا تتبدى بكامل قوتها إلأ بالنسبة إلى امرأة تتمنع وتنفى الجنسية عن نفسها . ويظل البظر محتفظاً بدوره في نقل التهيج إلى الاعضاء الأنشوية المجاورة حيث يباح في النهاية الفعل الجنسي ويهتاج البظر ذاته ، على نحو ما تستخدم نشارة خشب الصنوبر لإشعال النار في كتلة من خشب اصلب . ولا بدّ عادة \_ قبل حدوث هذا التحويل \_ من انقضاء فترة تكون فيها المرأة الشابة مفتقدة الحس ، وقد يدوم فقدان الحسّ هذا ان أبت منطقة البظر التخلي عن قابليتها للتهيج ، وهو حدث يمهد له نشاط هذه المنطقة في الطفولة . ومن المعروف ان فقدان الحس لدى النساء ظاهري وموضعي فحسب . فهن يفتقدن الحسّ عند فتحة الفرج ، ولكنهن قابلات للإستشارة في البظر بل في مناطق اخرى . ويجب ان نضيف إلى هذه الدوافع الشهوية لفقدان الحس الدوافع النفسية التي تخضع للكبت أيضاً.

فإذا ما نجح تحويل قابلية التنبيه من البظر إلى فتحة الفرج ، تكون المرأة قد غيرت منطقتها السباقة من أجل النشاط الجنسي اللاحق. على حين يستبقي الرجل منطقته منذ الطفولة بدون تغيير ، ويؤلف هذا التغيير للمنطقة السباقة موجة الكبت عند البلوغ ـ وفيها أيضاً تطرح الذكورة الطفلية جانباً ـ الشروط الرئيسية لتفضيل النساء

العصاب . ولا سيم الهستيريا فهده الشروط اذن وثيقة الصلة بجروم الاتوثة » (١) .

نحن نعرف الان ان فرويد كان على خطاً في ذلك . فالمرأة «الطبيعية » عنده التي يتخلى بظرها عن قابليته على التهيم الجنسي مجرد أسطورة . وإذا وجـدت ، فـلأنه خلقـهـا أصـلاً ، حتى لو خلق معها عـدداً لا يحصى ممن يريدون وجـود هذه المرأة ، ولكنهـم لا يستطيعون المطابقة بين اجسادهم وشفرته . وفي قراءة هذه الفقرة نقدياً ، ما ينبغى ان يستوقفنا بوصف تناقضاً صارخاً ، هو إرتداد فرويد الإعتذاري إلى الخطاب المجازي في الحق الإباحي في المنتصف. ويذكرنا تعبير «نشارة خشب الصنوبر لإشعال النار في كتله من خـشب أصلب، بلغـة كليلاند قبله ، أو ربمًا بالخطاب الذي يستعمل حالياً في الكتب التعليمية المؤلفة للزيجات الجديدة التي ترعاها المؤسسات المدينية فتوجه اهتمام الازواج الشباب إلى سلوان المتع الشرعية . لقد وقع فرويد اسير شفرت الثنائية الخاصة . المرأة غياب ، والرجل حضور ، وينبغي ان يذهب «قضيب المرأة الصغير» البغيض ، كما يسميه «لان كل من له يعطى فيزداد ، ومن ليس لها (٢) فالذي عندها يؤخذ منها ، والعبد البطال اطرحوه إلى الظلمة الخارجية ، هناك يكون البكاء وصرير الاسنان » . (انجيل متى . (T . \_ Y9 : Y0

<sup>(</sup>۱) اعتمدت في هذا المقطع على الترجمة العربية للمؤلفات الأساسية في التحليل النفسي ، فرويد: ثلاث مقالات في نظرية الجنس ، ترجمها عن الألمانية سامي محمود علي ، واجعها مصطفى زيور ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٣ ، ص ٩٦ ـ ٩٧ . ( المترجم) . (٢) هنا يستعمل الانجيل ضمير التذكير في الأصل ( من ليس له . . . ) (المترجم ) .

يجيء د.ه. . لورنس ، بالطبع ليحررنا من عمليات الكبت الجنسي التي نعاني منها ، وهو يذكرنا بذلك ، في المقدمة التي كتبها للطبعة «الشعبية» الكاملة من «عشيق الليدي تشاترلي» .

"تلك هي المسألة الواقعية في هذا الكتاب . أريد للرجال والنساء أن "يفكروا " بالجنس على التهام والكهال ، بنزاهة ووضوح . وحتى حين لا نتصرف جنسياً حتى نصل إلى درجة الاشباع الكامل ، فلنكفر على الاقل جنسياً باكتهال وصفاء . كل هذا الحديث عن الفتيات والعذرية التي هي ورقة بيضاء فارغة لم يكتب عليها شيء عض هراء . إن الشابة والشاب في شرك معذب واختلاط مضطرب من المشاعر والافكار الجنسية التي لا تحلّها الا السنين وحدها . وستحملنا سنين من التفكير بالجنس ، وسنين من التصرف المكافح في الجنس أخيراً إلى حيث نريد أن نصل ، إلى عفتنا الواقعية المحققة ، إلى اكتهالنا حيث يتناغم فعلنا الجنسي مسع فكرنا الجنسي ، ولا يتدخل أحدهما بالآخر " . (ص ٥ ) .

برنامج طموح . كم اقترب لورنس من تحقيقه ؟ فقرتان مهمتان ستوفران الجنوء الأكبر من الجواب . الأولى هي اشهر ما في الكتاب ، وفيها يلعب حارس الطرائد ، ميلورز ، دور طبيب مع كوني تشاترلي حرفياً ويعطيها محاضرة عن خصائصها التشريحية بلهجته الشالية المحببة :

«لقد صار لديك ذيل جميل ، قال لها بلهجته الحلقية اللطيفة . . «لقد صار لديك أجمل ما لدى الجميع من «حر» . إنه أجمل «حر» امناكته امرأة . كل شيء فيه امرأة واقعية كالبندقة . لستِ كالفتيات

اللواتي حرهن كالبرعم الناتىء ، مثلها هو حال الأولاد . لديك عجيزة كأنها تحمل العالم عليها .

وحين كان يتحدث كان يمسد الذيل المدّور برفق ، حتى شعر وكأن ناراً انزلقت منه إلى يديه . فمسّ بأطراف أصابعه فتحتي جسدها السريتين ، مرة بعد اخرى بفرشاة صغيرة ناعمة من النار .

«فإذا تغوطت أوبلت ، شعرت بالسعادة . لا أريد للمرأة إلا تبول أو تتغوط » . لم تستطع كوني أن تمنع نفسها من اطلاق ضحكة مفاجئة ، لكنه استمر بلا حراك .

هـذا حـق . . هذا حق ، . ها هو غـائطك وبولك . أضع يدي فـيـهـا وأحـبك من أجلها . . أحـبك . لديـــك حر امرأة مناسب ، فخور بنفسه . ولا شيء يعيبه » (٣)(ص ٢٦٣ ) .

لا بد من ملاحظة جانبين في هذه الفقرة: الأول ان انوثة كوني تتحدد كنقيض للذكورة. «ذيل» ها جميل ، لاته ليس كمثل ذيل «الأولاد». الثاني والاهم ، فقدان شيء ما في محاضرة التشريح. فالرذاذ الاباحي الذي يزيل الاوساخ عن صور مجلات الخلاعة الجميلة قد مس هذا المشهد أيضاً متجاوزاً ذلك العضو الذي فيه من الاولاد الكثير مما ينتمى إلى «حر امرأة مناسب».

ويعاود العضو العنيد المختفي ، وليس المنسي ، الظهور في فقرة أقل شهرة من مشهد الحب الذي تأملنا فيه تواً . وها هو ميلورز يخبر

<sup>(</sup>٣) الفقرة ، على طريقة لورنس ، مليئة بالعامية المكشوفة التي حاولت تلطيفها قدر الامكان .

كوني عن السلوك الجنسي لزوجته السابقة .

«كانت تعاملني بجفاء . ولقد صارت كذلك إلى درجة إنها لم تعد تستجيب حين كنت اريدها: ابدأ . كانت دائمًا تضعني جانباً . ثم حين كانت تفرغ مني ، ولم أردها تنحول إلى حمامة وديعة وتريدني . وحين أرغب فيها ، لم تكن ابدأ تفرغ حين أفرغ أنا . ابداً . كانت تنتظر فقط . إذا بقيت نصف ساعة بقيت هي اطول . وحين كنت انتهي وافرغ تماماً ، كانت تبدأ من ناحيتها ، وعليّ أن اقف في داخلها حتى تصل إلى ذروتها ، وهي تتلوى وتئن . كانت تضغط تضغط حتى تفرغ ، وعندئذ تقول : ما كان أجمل ذلك ! وبالتـدريج انتـابني الضـجر ، فقد سـاءت . كــانت تفرز أكثر أكثر لتـفـرغ ، وكـانت تفـرز الدمـوع عليّ هناك ، وكأنها انف يبكي عليّ . لكني اخبرك عن الخراطيم التي بين فخذيها ، التي لا تكف عن البكاء حتى تضجر . إلى ، إلى إلى ! دموع وانين . يتحدثون عن انانية الرجال ، لكني اشك في انها تصل إلى «خراطيمية» المرأة العمياء ، ما دامت قد ذهبت هذا المذهب . انها مثل بغي عجوز ! ولا تستطيع ايقاف ذلك . لقد أخبرتها بهذا . اخبرتها كم اكره هذا . وقد حاولت حاولت أن تظلُّ ساكنة ، وأنا أقوم بالعمل ، حاولت ولم تكن محاولتها ناجحة . لم يعد لديها احساس به ، بعملي . كان لا بدُّ أن تقوم بعملها هي أيضاً ، ان تطحن قهوتها . وعاد الامر عليها مثل ضرورة عـاصـفـة ، كـان عليـهـا أن تترك نفـسها ، فتبكى ، وتبكى ، وكأنها ليس لديها احساس إلا في طرف أنفها ، خارج ذلك الخضروف ، المحكوك الممزق . هكذا تعودت ان تكون البغايا العجائز ، كما يقول الرجال ، لقد كان لديها إرادة ذاتية من نوع

واطىء ، إرادة ذاتية عاصفة كالنساء اللواتي يشربن . وفي النهاية لم اعد احتملها ، فصرنا ننام منفصلين . (ص ٢٤٢ ـ ٢٤٣) .

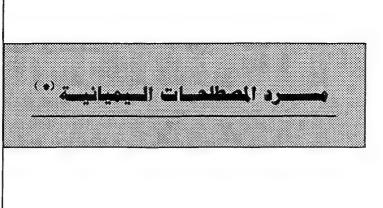
كأن لورنس يكسو باللحم ـ من خلال تفاعل درامي ، العظام الخاوية لسيناريو فرويدي . ان ذكورة السيدة ميلورز المفترضة هي التي تجعل منها متهيجة على هذا النحو ، ذكورة تعبر عنها رغبتها في تولي المشهد الجنسي ـ والسيطرة عليه . لكنها تركز جسدياً على توجيه بظرها ، الذي يرمز اليه مجازياً بوصفه انفا أو خرطوماً وحشياً . وهو توجيه تخلت عنه كوني نفسها في حركتها من عشيقها النهم الاول إلى ميلورز . ومثلها يفعل فرويد تماماً ، يأمر لورنس البظر ، بأن يكفّ عن الوجود ويضمر ـ يأمر النساء بأن يكن اقل انوثة ـ بأن يكن النقيض الثنائي الكامل الذي يتطلبه الرجال وبأن يكن اقل جنسية في الاتصال .

فرويد هو التناص الكامن وراء لورنس ، لكن ذلك ليس سوى جزء يسير عما تريد هذه المقالة إبرازه . المسألة المهمة هي أن نصي فرويد ولورنس تحكمها الشفرة الذكورية نفسها ، التي يشكلها الخوف من الجنسية الانثوية المعبر عنها كحاجة لتحديد هوية المرأة بكونها افتقاراً إلى ما يمتلكه الرجل ، وبكونها ناقصة باستمرار من غير حضور الذكر . ان الرسالة نفسها التي نقشتها بعض الثقافات مباشرة على جسد المرأة تتجسد في النصوص الفرويدية واللورانسية \_ ومن هذه يأتي نقش هذه الرسالة على عقول ونصوص كثيرة أخرى . ومن بأحميل اننا بتعرية طريقة عمل هذه الشفرة لم نشفر جسد المرأة ، وبذلك نستطيع الآن ان نراه على حقيقته . وربها قربتنا أعمال بعض

المختصين من بعض انواع الحقيقة عن الجسم البشري اخيراً. واذ يصل المرء في رقصة الاقنعة السبعة الاصلية \_ إلى ادراك مباشر للواقع ، حيث لاقناع ، ولا شفرة ، تحول بيننا وبين ما نراه ، لا بدّ أن تحذرنا الدراسات السيميائية من هذه النقطة . فالأقنعة لا تزول ، بل تستبدل بأقنعة أخرى تشفّ بعض الوقت عها تحتها . وربها كنت أميل إلى القول عن هذا العضو الذي تابعنا تقلباته : "إنه كان ينبغي أن تفرح وتُسر ، لإن (اختك)(٤) هذه كانت ميتة فعاشت ، وكانت ضالة فردت » (لوقا ١٥ : ٣٢) ، ولكن قد يكون الأفضل أن نتسائل ما الذي ضيعناه أو أخفيناه فيها عثرنا عليه .



<sup>(</sup>٤) المعروف في الانجيل (أخاك) .



(\* ) أعـدت ترتيب المواد وفق الترتيب الألفبائي العربي ـ المترجم .



في نظرية بيرس السيميائية ، لكل إشارة موضوع تشير إليه ، غير أنه لا يُشترط أن يكسون لهذا الموضوع وجمود فيمزياوي . فقد يكون فكرة أو شكلاً حلمياً ، أو مخلوقاً متخيلاً مثل وحيد القرن . وفي الموروث السـيـمـيـائي التجريبي أو الوضعي ، لا تؤخذ مأخذ الجد إلاّ الصياغات التي لها مراجع حقيقية فعلية ، لأنها الوحيدة التي قد تكون لها قيمة صدق . إنَّ الكلمات في الوضع المتطرف لهذا الموروث ، تستمد معانيها من الأشياء التي تشير اليها . أما وجهة نظر دي سوسير في هذه القضية فهي ان الكلمات تكتسب معانيها من البنية التبادلية : أي علاقاتها بكلمات اخرى في اللغة ولذلك فالاحالة اعتباطية أو عرضية ، وفي كل حال فهي خارج منطقة اهتام السيمياء . ويزعم أصحاب هذا الرأى انه لا وجود لإحالة خارجية . وفي سيمياء بيرس ، تُعرف الايقونات والمؤشرات من خلال علاقاتها بمراجعها ، بينا تعرف الرموز بمكانتها من النظام العرفي أو الاعتباطي . وهكذا يتيح بيرس المجال لنوع من المرونة التي رفضها كل من التجريبيين المتطرفين ، والسيميائيين المتطرفين . وأنا أتابع برس في هذه المسألة .

Sign الاشارة

الاشارة عند دي سوسير كيان مزدوج ، يتكون من دال (هو الصورة الصوتية) ومدلول (هو المفهوم) . وعند بيرس الاشارة هي شيء ما يشير إلى شيء آخر سواه عند شخص ما في ناحية أو صفة معينة . وللإشارة عند بيرس «موضوع» تشير اليه ، و «مؤولة»

تـــولــدها فــي ذهــن المؤوِّل ، و «أسـاس » يقـوم عليـه التأويل ، وتؤدي الاسس المخـتلفـة إلى ثلاثة أنواع من الاشــارة : الايقــونة والمؤشر والرمــز . وقــد عدّل اتباع سوسير من فكرتي الدال والمدلول

الايقونة Icon

وإشتقاقاتها أيقوني أو أيقونية . تكون أية إشارة في نظرية بيرس عن الاشارات أيقونية حين تدلّ على ما تدلّ عليه بفضل التشابه أو التهاثل بين الاشارة وما تشير اليه . والصور والرسوم البيانية هي أشهر الاشارات الايقونية ، أمّا صوت كلمة نباح Woof فأيقوني إلى حد ما لنباح كلب . وكل آثار تقليد الأصوات الطبيعية تعتمد الايقونية السمعية .

# Paradigm ( Paradigmatic) ( التبادل ( التبادل )

أخذ السيميائيون عن دي سوسير فكرة ان أية إشارة (قبل ظهورها في أي منطرق فعلي ) توجد في شفرتها كجزء ، من قائمة تبادلية ، أي من نظام من العلاقات التي تربطها بإشارات أخرى من خلال التشابه والاختلاف . ففي اللغة ترتبط الكلمة تبادلياً مع المترادفات ، والمتضادات ، والكلمات الاخرى من الجددر نفسه ، والكلمات التي تشبهها صوتاً وغير ذلك . وتقدم هذه البنية التبادلية الميدان الممكن للاستبدالات التي تنتج عنها الاستعارات والمتوريات والكنايات والمجازات الأخرى . وتؤدي فكرة التبادل ، والنظر : التتابع) .

في علم اللغة ما بعد دي سوسير صارت هذه الكلمة في تقابل مع التبادل Paradigm ( أو التبادلي Paradigm ) . ويشير التبادل إلى التبادل علمة ما بكلمات أخرى في اللغة ككل خارج إطار أي قول معين . أمّا التتابع فيشير إلى علاقة الكلمة بالكلمات الأخرى ( أو علاقة الوحدة النحوية بالوحدات الأخرى ) في داخل فعل كلامي أو قول معين . ومن الواضح أن المعنى هو حصيلة الوظيفتين التبادلية والتتابعية معاً . ولأن الكلام يعبر عن نفسه دائمًا كدفق من الاشارات اللغوية في الزمان ، فانّ الوظائف التتابعية تسمّى أحياناً بالخطية وبتوسيع مجازي آخر يصير التتابع أفقياً والتبادل عمودياً (انظر : التبادل ) .

### **Pragmatics**

## التداولية

جزء من ثالوث استعمله تشارلز موريس واجرون لتعريف اهتهامات الدراسة السيميائية ( والجزءان الاخران هما علم الدلالة وعلم التركيب) . وتشير التداولية إلى تلك الجوانب في عملية الاتصال التي هي وظائف مقام الحال التي يطلق فيها القول أو المنطوق ، ولا سيّا العلاقة بين المتكلم والمستمع . فأشياء كالصعوبات السمعية (البعد ، الضوضاء ) هي جزء من التداولية ، كذلك الحال مع العلاقات الانفعالية وعلاقات السلطة . وغالباً ما يقوم التهكم على أساس من التداولية (انظر : علم الدلالة وعلم التركيب ) .

هذه الكلمة معان خاصة عند سيميائيين مثل بارت ، جينيت ، كرستيفا ، ريفاتير ، يختلف أحدها عن الآخر والمبدأ المشترك بينها هو ، كها ان الاشارات تشير إلى اشارات أخرى وليس إلى الأشياء مباشرة ، فإنّ النصوص كذلك تشير إلى نصوص أخرى . يكتب الفنان ويرسم ، ليس استناداً إلى الطبيعة ، بل استناداً إلى طرائق أسلافه في «تنصيص» الطبيعة . وهكذا فالمتناص هو نص يكمن في داخل نص آخر ليشكل معناه ، سواء أكان المؤلف شاعراً بذلك أم غير شاعر . عمل بلزاك «اوجيني غراندي» هو متناص لنص بارتليم : «اوجيني غراندي» بالطبع ، غير ان هذا النوع من التعرية بالتناص هو محاكاة ساخرة للعملية التي هي في العادة اقل وضوحاً وأكثر تعقيداً . وعلى نحو موازٍ لعملية توليد الإشارة اللامحدودة لدينا ارتداد لا نهائي للنصوص أيضاً . فكل المراثي هي متناصات مرثية مسرون .

### Semiosis

# التوليد السيميائي

هذه الكلمة ، كما استعملها ريفاتير تقف في تضاد مع المحاكاة . ففي قراءة قصيدة أو فهم اي مجاز لغوي يجد المؤول ان القراءة الحرفية أو المحاكاتية تحبط ، ولا بد من توليد معنى «مجازي» . وعمليه توليد المعنى المجازي هي السمطقة أو التوليد السيميائي Semiosis . وتتضمن عودة إلى البنية التبادلية التي تحيط الكلمات المفردة وبنية التناص التي تحيط نصاً شعرياً معيناً .

الحكي والمحاكاة كلاهما جانبان لعملية تمثيل الافعال أو الاحداث . وبمنتهى البساطة ان ما يُعرض أو يُمثَّل فهو محاكاتي ، وأما ما يُقال أو يُروى فحكائي . وبالمعنى الدقيق ، فالحكي هو متوالية الافعال أو الاحداث التي يستخلصها المؤوِّل من نص سردي.

### Discourse الخطاب

تستعمل هذه الكلمة بعدد من الطرق المترابطة ولكن غير المتطابقة . فقد تشير إلى كلمات السرد أو نصه في مقابل القصة أو الحكي . وقد تشير أيضاً وعلى نحو أكشر دقة إلى تلك الجوانب التقويمية أو التقديرية أو الاقناعية أو البلاغية في نص ما ، اي في مقابل الجوانب التي تسمّي أو تشخص أو تنقل فقط . ونحن نتحدث أيضاً عن «اشكال الخطاب» كنهاذج نوعية لأقوال من أنواع ما . فكل من السونيتة والوصفة الطبية يمكن اعتبارهما «أشكالاً خطابية » تحددها القوانين التي لا تشمل اجراءاتها اللغوية وحسب ، بل انتاجها الاجتماعي وتبادلها أيضاً .

## السدال Signifier

تشكل الصورة السمعية التي ترتبط بمفهوم ، إشارة في علم اللغة عند دي سوسير . وفيها بعد رفض السيميولوجيون من اتباع بارت ولا كان فكرة وجود أيّ ارتباط ثابت بين الدال والمدلول ، وذهبوا إلى ان الدوال «تعوم» جاذبة اليها المدلولات التي تختلط بها لتصير دوالً لمدلولات اخرى اضافية . وكانت النتيجة العامة خلخلة كلمة مدلول

وايجاد اضطراب فيها ، كما حصل ذلك في الترجمة المضطربة لكلمتي Signifiant و Signifie في كتاب س/ز لبارت . والقول المأمون ان ليس لأيّ من المفردتين معنى دقيق في الوقت الحاضر ، وهذا ما يبررالموقف السيميولوجي في هذه القضية .

#### Connotation

دلالة الايحاء

تسمّى المعاني التي تقترن اقتراناً حراً بكلمة معينة خلال تاريخ استعالها بدلات الايحاء . وفي سيميولوجيا رولان بارت ، تستدعى دلالات الايحاء بلاغياً ، وتريد كلّ النصوص المتضاربة أو «الكلاسيكية » الحدّ من الإنزلاق الكنائي لدلالة الايحاء والسيطرة عليه بتنظيم أو إغلاق الدفق الايحائي . فالكاتب القصصي «يخلق الشخصية » بتحديد عدد الصفات القرينة باسم عَلَم معين .

### Denotation

دلالة المطابقة

غالباً ما تفهم دلالة المطابقة على أنها معنى حرفي أو خاص ، واحياناً تتضمن فكرة تعيين المرجع ، فتكون دلالمة المطابقة هي التسمية ، ويتمثل شكلها المتطرف في اسم «العلم» لارتباطه بمرجع واحد ، غير اننا نطابق فئات الموضوعات أيضاً بكلمات مثل «قطة» و «شجرة» . وفي سيميولوجيا رولان بارت واتباعه ، صارت دلالة المطابقة قرينة بانغلاق المعنى ، ومن هنا بالكبت السياسي أو الرقابي . وفي ردّ الفعل ضدّ الحرفية الجائرة لدلالة المطابقة ، ألغاها رولان بارت ، مؤكداً ، إننا نسمّي دلالة ايجاء نستقر عليها باسم دلالة المطابقة . وغالباً ما يبدو هذا الموقف مبالغاً فيه ، غير انه تصحيح المطابقة . وغالباً ما يبدو هذا الموقف مبالغاً فيه ، غير انه تصحيح

مفيد للاعتقاد بأن المعاني الحرفية قوانين طبيعية أو وصايا إلهية .

## الرمنز Symbol

في مصطلحات بيرس ، لهذه الكلمة معنى دقيق يشير إلى ذلك النوع من الاشارة التي تدل على ما تدل عليه بفضل عادة عرفية اعتباطية في الاستعال . والإشارة عند دي سوسير ، التي يرتبط فيها الدال والمدلول بالعرف فقط ، وعلى نحو اعتباطي ، وبغير داع ، معادلة للرمز عند بيرس . ومن المهم ان هذين الرائدين للدراسة السيميائية يتفقان في هذه القضية الحاسمة . ومن المهم أيضاً ان بيرس يمضي إلى تسمية نوعين من الوظائف الإشارية (هما الايقوني والمؤشري) ليسا بعرفيين أو اعتباطيين ، بينا يمد اتباع دي سوسير فكرته عن الاشارة اللغوية أو الكلمة على جميع الاشارات اللغوية أو الكلمة على جميع الاشارات اللغوية أو الكثير من النقاش في داخل الدراسات السيميائية . وتستعمل كلمة الكثير من النقاش في داخل الدراسات السيميائية . وتستعمل كلمة «رمز» على نطاق واسع بمعاني مختلفة بالطبع ، ويجب تأويلها بحذر دائيا .

### السيميولوجيا Semiology

إستعمل سيميائيو مدرسة باريس مصطلح دي سوسير Semiologie في حقلهم ، ومن هنا يبقى هذا المصطلح طريقة مفيدة لتمييز عملهم عن السيمياء Semiotics العالمية المتبعة في اوربًا الشرقية وايطاليا والولايات المتحدة .

يرى السيميائيون ان الفهم بأجمعه يعتمد على الشفرات أو السنن . فحيثها نستخلص معنى من حدث ما ، فذلك لأننا نمتلك نظاماً فكرياً ، أو شفرة ، تمكننا من القيام بذلك ، فالبرق كان يفهم ذات يوم على انه علامة يصدرُها كائن متسلط يعيش في الجبال أو في السهاء . أما الان فنفهمه على انه ظاهرة كهربائية . لقد حلت شفرة علمية محل شفرة اسطورية ، واللغات الانسانية هي أكثر الوسائل المعروفة تطويراً للتشفير Coding ، ولكن توجد شفرات تحت لغوية المعروفة تطويراً للتشفير الوفق لغوية (مثل : التقاليد الادبية) ، . ويتضمن تأويل الاقوال الانسانية المعقدة استعمالاً مناسباً لعدد من الشفرات في وقت واحد .

#### Semantics

## علم الدلالية

في سيمياء تشارلز موريس ، يشير علم الدلالة إلى ذلك الجانب من السيمياء الذي يهتم بمعاني الاشارات قبل استعالها في قول أو منطوق معين . (الجانبان الاخران هما علم التركيب والتداولية) . ويؤدي علم الدلالة عند موريس إلى دراسة ما سهاة دي سوسير الترابطات ، وما يسميه السيميائيون المتأخرون قوائم التبادل . ولقد حاول بول ريكور البرهنة على انّ السيمياء تهتم بالعلاقات التبادلية فقط ، وإن علم الدلالة هو دراسة القضايا ومعانيها المرجعية . والخطاب العادي يحط من قدر الكلمة ، فعبارة مثل : «إنه مجرد دلالي » تعني انه مجرد من الدلالة اي معنى بلا إحالة أو نتيجة .

علم التركيب ، بصلته بالنحو Syntax ، ومن هنا بالوحدة التتابعية Syntagm ، هو ذلك الجزء من السيمياء (عند تشارلز موريس) الذي يهتم بالقوانين التي تغطي القول والتأويل . وبهذا المعنى يعني شيئاً شبيهاً جداً بالنحو . وينبغي تمييزه من التداولية أي دراسة الظروف المحيطة بالقول ، وبخاصة العلاقة بين المتكلم والجمهور ، والسياق العام للخطاب . (انظر : التداولية وعلم الدلالة ) .

### القصة Story

في تقابلها مع «الخطاب» تشير القصة إلى الاحداث والمواقف التي يشيرها النص السردي . وفي تقابلها مع «الحبكة» (في نظريات الشكلانيين الروس وغيرهم) تشير إلى الاحداث في ترتيبها الزماني التاريخي ، برغم كل إعادات الترتيب التي جرت عليها في عملية سبك الحبكة . والتأليف بين هذين المعنيين يساوي بين القصة والحكي . وفي النظرية السيميائية المعاصرة تكون القصة أو الحكي دائماً من انتاج قارىء النص ، استناداً إلى الإشارات الموجودة في النص ، ولكن ليس بالاعتهاد عليها كلياً ابداً .

# المؤشر ( المؤشري ) Index

في نظرية بيرس عن العلامات، تكون العلامة مؤشرية حين يكون هناك ارتباط ظاهرى أو وجودي بين الإشارة وما تدلّ عليه:

آثار اقدام (جمعة) على الرمال في (روبنسن كروزو) مؤشر حضور أناس عند كروزو . والتعبيرات اللا إرادية على الرجه وفي الجسم تعد مؤشرات لحالات انفعالية ، وأصدق بالتالي من التقريرات اللغوية عنها (الرموز) . تورد الخدين ، الشحوب ، ارتجاف الاطراف ، إذا تكلم المرء بقوة . ولكن ما أن تفهم الشفرات حتى يكون اللاإرادي واللاشعوري تحت السيطرة . وقد يخلق تورد الخدين شعورياً ، فيتحول المؤشر إلى رمز تقليدي .

### Interpretant

المؤولية

في نظرية بيرس للإشارات تتسبب كل إشارة تُفهم ، في وجود إشارة اخرى في ذهن الموقول . وهذه الاشارة الثانية هي مؤوّلة الاولى . على سبيل المثال ، حين تعرض على صورة موزة ، تقفز كلمة موزة (في لغتي) إلى ذهني كمؤوّلة . أو قد تعرض علي كلمة فتقفز إلى ذهني صورة أو أيقونة . ونحن نؤول الايقونات بالرموز ، والرموز بالايقونات . وتبنى ايكو وديريدا فكرة ان تؤوّل اشارة واحدة بأخرى ، وتم تقديمها على أنها ارتداد لانهائي سمّي عملية توليد سيميائي لا محدود .

#### Mimesis

المحاكاة

برغم ان هذه الكلمة تحمل معناها الموروث في المحاكاة والتقليد ، فانها تستعمل في الوقت الحاضر بمعنيين اكثر تخصيصاً . ففي تضادها مع الحكي diegesis تعني تمثيل ما تقدم من احداث في تضاده مع تخيل الاحداث القائمة على النص اللغوي . ان قارىء

المسرحية يقوم بفعالية حكائية ، في حين يتحدث عمل المسرحية بكلهات فيقلد ويحاكي أفعال النص . هذه هي المحاكاة . وفي سياق اخر ، تكون المحاكاة في تضاد مسع السمطقة (او التوليد السيميائي Semiosis ) . وهنا تعني المحاكاة محاولة اعتبار اللغة تمشيلاً بالمعنى الحرفي للكلمة . وحين يستحيل هذا - كها في الاستعارة والكناية والمجازات اللغوية الاخرى - ينبغي ان ينتقل المؤول من المحاكاة إلى السمطقة (التوليد السيميائي) . أي ان القارىء يجب ان يكف عن محاولة الانتقال من الكلمات إلى الاشياء ، ويقبل بمبدأ التوليد السيميائي اللامحدود منتقلاً من كلمة إلى كلمة ، ومن اشارة إلى السيميائي اللامحدود منتقلاً من كلمة إلى كلمة ، ومن اشارة إلى السيميائي . أي ان القارى .

#### Signified

المدلول

المدلول عند دي سوسير هو المفهوم Concept الذي يشكل الاشارة بارتباطه بصورة معينة . غير ان فكرة «المفهوم» اثبتت انها جامدة وعقلانية اكثر مما يجب بالنسبة إلى السيميولوجيين المتأخرين من امثال رولان بارت . وكلمة مدلول ما تزال مفيدة كطريقة للكلام عن معنى الاشارة دون طرح سؤال المرجع والاحالة ، لكنها في أحوال اخرى فقدت الكثير من فائدتها . (انظر : الدال) .

Text

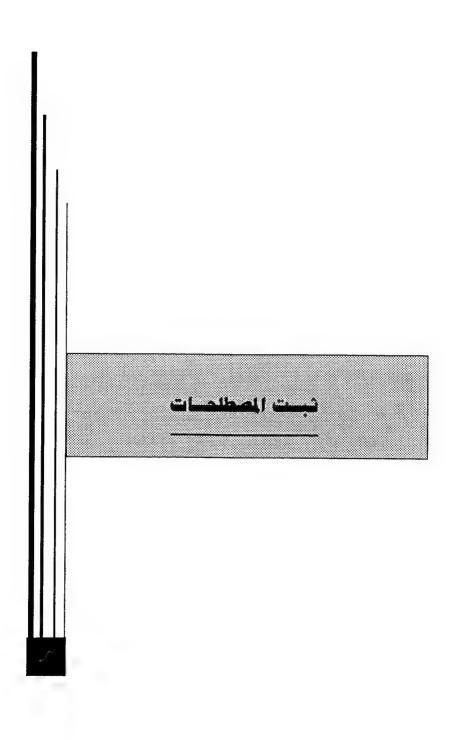
النص

متلقّ باتباع شفرة أو مجموعة من الشفرات . ومتلقي هذه المجموعة

من العلامات ، وهو يتلقاها نصاً ، يباشر تأويلها على وفق ما يتوفر له من شفرة اوشفرات مناسبة . فالاقتراب من قول أدبي بوصفه نصاً يعني اعتباره ، بهذه الطريقة ، منفتحاً للتأويل ، برغم ارتباطه بمعايير نوعية معينة . وفي هذا المعنى يقابل «النص» «العمل» Work اللذي يمثل كياناً مغلقاً ومكتفياً بذاته . وليس هذا بالتمييز الصارم ، بل مجرد توكيد وتفريق طفيف .



Christmas Candle



Actant
Allegory
الغموضالغموض الغموض العموض الع
الشفرة
التكثيف Condensation
دلالة الايجاء دلالة الايجاء
Contact
السياق
Deconstruction
Denotation
تعاقبي
الحكي المستقدمة Diegesis
حکائي
الخطاب الخطاب
Displacement Winner III
الازدواجية
الديمومة

الحذف البلاغي ، أو الثغرة عند جينيت
النقد النسوي النقد النسوي
القَصَص القَصَ
Figure
Figurative ————————————————————————————————————
Formalism
Frequency
الايقونةالايقونة السلطانية المسلطانية
Intertext Intertext
السخرية
الكفاءة اللغوية الغوية اللغوية اللغوية الغوية المالي المالية المالية اللغوية اللغوية اللغوية اللغوية
المعنى الحرفي المعنى الحرفي المعنى الحرفي المعنى ا
الأدبية
الكفاءة الأدبية
القالب
Medium
الرسالة Message

الاستعارة الاستعارة الاستعارة الاستعارة الاستعارة الاستعارة المطلق	
الكناية الكنا	
Mimesis ———————————————————————————————————	
محاكاتيما	
الفخامةا	
Narratee	
القص القص القص القص القص القص القص القص	
Narrative	
الساردية	
Narrator	
النقد الجديد العديد العدالجديد النقد العدالجديد النقد العداليد ال	
النقد الفرنسي الجديدا	
العليم	
الترتيب	
التبادل	
Paradox	
Paralense	

Paralipse
Pause
Perspective
Pleasure
الحبكة
الشاعرية
Poetics
Pragmatics
الشفرة الفراسية الفر
التورية
Reference JU-YI
Rhetoric
Semantics
الاشارة
Signifier and Singified
Simile
نظرية الفعل الكلامي يستسلم

القصة
Symbol
Synchronic
Syntactics
Syntax
Syntagmatic
Tense
Text
جاز
Ungrammaticality
الرؤية ا
Voice
Work

## المؤلف: روبسرت شولن:

ناقد أمريكي ، عمل استاذاً للآداب الأنجليزية والأدب المقارن في عدد من الجامعات الأمريكية ، له من المؤلفات : -

- . fabulators رواه الحكايات
- ٢ ـ الخيال العلمي : التاريخ ، العلم ، الرؤية .
- ٣\_ طبيعة السرد (بالإشتراك مع روبرت كيلوغ) ١٩٦٦ .
  - ٤ ـ البنيوية في الأدب ، ١٩٧٤ .
  - ٥ \_ السيمياء والتأويل ، ١٩٨٢ .
    - ٦ ـ سلطة النص ، ١٩٨٥ .

# كتب للمترجــم: \_

- ١ ـ اللغة علماً ، مقالات في علم اللغة الحديث دار الشؤون الثقافية ،
   بغداد ، ١٩٨٦ .
  - ٢ ـ المعنى والكلمات ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٩ .
- ٣ أقنعة النص ، قراءات نقدية في الأدب ، دار الشؤون الثقافية ،
   بغداد ، ١٩٩١ .
- ٤ \_ كتاب الرمل لبورخس (ترجمة) ، دار منارات ، عهان ، ١٩٩٠ .
- ٥ ـ فلسفة البلاغة لريتشاردز (ترجمة ، بالاشتراك مع د. ناصر حلوي) بيروت ، ١٩٩١ .
- ٦ ـ اللغـة والخطاب الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،
   ١٩٩٣ .
- ٧ ـ الكنز والتأويل ، قراءات في الحكاية العربية ، المركز الثقافي
   العربي ، بيروت ، ١٩٩٣ .

## \* تحت الطبع .

- ٨\_شعرية التأليف ، لبوريس أوسبنسكي (ترجمة ، بالاشتراك مع الدكتور ناصر حلاوي ) .
  - ٩ ـ العمى والبصيرة ، لبول دي مان (ترجمة) .



# مروب رسية ولزع السكيمياء والتأويل

كتاب «السيمياء والتأويل» هذا محاولة للمزاوجة بين السيمياء الموضوعية والتأويس الذاتي ، وبين علمية المقروء وفاعلية القارىء . انه مراجعة للمدارس النقدية الحديثة في ضوء اهتمامها بهذين الحقلين ، ومحاولة لتلمس الحدود المشتركة بينهما . ويمتاز الكتاب بقدرته على مخاطبة القارىء المتوسط ، ولكنه في الوقت نفسه يثري فهم القارىء المطلع ، ويُثير أمامه كثيراً من الأسئلة . ولا يخفى المؤلف إنه يصل عند بعض النقاط الى ما يمكن اعتباره نقطة قطيعة مع الموروث السيميائي . ولا يكتفي الكتاب بطرح التصورات والمفاهيم النظرية ، بل يلاحقها في لحظة اشتغالها الفعلية على النصوص ، ويقابل بينها على مستويات متعددة ، مضيئاً كل مقترب بما يماثله أو يخالفه ، ومحاولاً في الوقت نفسه تقديم وجهة نظر شخصية تتابع التفصيلات الدقيقة ، دون أن تغفل الانتباه إلى تمحيص أسسها .

